



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI GENOVA

Dottorato in Digital Humanities

Curriculum Arte, spettacolo e tecnologie multimediali

Università degli Studi di Genova

***Giusta Nicco Fasola e la fotografia come strumento per la
storia dell'arte all'Università di Genova. Il progetto per
una fototeca del D.I.R.A.A.S.***

Tutor

Prof. Maurizia Migliorini

Prof. Marina Ribaudo

Candidata: Martina Massarente

2018

Essere arrivata alla fine di un ennesimo, difficile percorso mi rende felice, ma mi lascia anche un grande vuoto. Ho passato questi tre anni del dottorato in Digital Humanities conoscendo luoghi e persone, ho tentato di maturare, di crescere nel mio ambito di ricerca e ho trovato qui, in queste pagine, una strada da seguire, un percorso ancora ricco di scoperte, di problemi irrisolti e fatto di storie, le tante storie di uomini e donne che hanno dato vita alla storia dell'arte, ad un saper insegnare, un saper vedere e un saper fare raro e prezioso. Penso a quando insieme alla prof. Maurizia Migliorini guardavamo le scatole di diapositive e iniziavamo a porci reciprocamente le prime domande, estrose come siamo, anche nei metodi di studio, abbiamo deciso di dare vita a questo progetto coinvolgendo, nel nostro entusiasmo, anche i colleghi, altri docenti, altre professionalità interessate a dare voce ai tesori delle facoltà, con una nuova attenzione per le fotografie viste finalmente come oggetti da indagare oltre la loro superficie, come territori inesplorati della storia dell'arte. Vorrei quindi ringraziare coloro che mi sono stati accanto in questi tre anni durissimi, fatti di convegni, di corsi specializzati in archivi fotografici, fatto di Summer school e di viaggi, di pubblicazioni mai facili, fatti da incognite e confronti, di ipotesi e scoperte. Ringrazio al primo posto la mia famiglia, sempre in prima linea per sostenere le mie iniziative, per l'affetto e la stima che ogni giorno mi trasmettono, grazie a mio marito Matteo che è sempre accanto a me quando scrivo fino a notte fonda, grazie alla prof. Migliorini per aver ancora creduto in me e nel mio studio, alla prof. Dettori che mi ha dato consigli preziosi, alla prof. Ribauda che ha seguito con attenzione e partecipazione l'idea del progetto per una fototeca digitale. Grazie a Federica imperiale per lo sforzo di trasformare un progetto in realtà, a Donata Levi che sono onorata di aver avuto come revisore, per le acute osservazioni e per i consigli che ha saputo darmi. Un ringraziamento speciale va in questo caso a Simone Nunzi, compagno di lavoro unico e prezioso che mi ha affiancata nell'idea di questa tesi e aver dato vita, con le sue magie informatiche, a questo lavoro creando un vero e proprio progetto che possa definirsi di Digital Humanities, dove discipline umanistiche e scienza si incontrano. Ci tengo inoltre a ringraziare le mie amiche e colleghe Chiara Capobianco e Sara Tongiani per essermi state vicine moralmente e con amicizia in tutto questo tempo, con l'affetto e la professionalità proprie di chi sa che cosa vuol dire faticare per lo studio. Inoltre un ringraziamento lo voglio fare anche ad Andrea Massera, giovane dottorando che con la sua simpatia ha saputo rendere migliori anche i momenti più difficili.

INTRODUZIONE.....p.8

PRIMA PARTE

CAPITOLO 1

Presupposti all'uso della fotografia di Giusta Nicco Fasola.....p.19

1. La nascita della storia dell'arte come disciplina e la Scuola di Adolfo Venturi in Italia

1.2 La scuola di Adolfo Venturi: Pietro Toesca e la fotografia

1.3 Il gioco dell'arte, l'illuminazione del dettaglio fotografico. Riflessioni sull'uso delle immagini in Roberto Longhi

1.4 Igino Benvenuto Supino e la cattedra bolognese di storia dell'arte. La fotografia per la storiografia artistica

1.5 Carlo Ludovico Ragghianti: il linguaggio cinematografico come strumento multimediale e la prima cattedra di Storia e critica del cinema all'Università di Pisa

1.6 La fotografia per la storia dell'arte fuori dall'Università: Il caso di Federico Zeri

CAPITOLO II

Giusta Nicco Fasola e l'insegnamento della storia dell'arte a Genova nel secondo dopoguerra. Un caso di studio.....p.64

2. Giusta Nicco Fasola: Cenni biografici

2.1. La partecipazione di Giusta Nicco alle attività del CLN

2.2. La carriera universitaria e l'approdo alla cattedra fiorentina

2.2.1 Il corso di Estetica e trattatistica dell'architettura: dispense e tracciato delle lezioni per il corso di letteratura italiana all'Università di Firenze

2.3 L'approdo all'Università di Genova nel secondo dopoguerra

2.4.1 La storia dell'arte come cultura

2.5 Studi e pubblicazioni scientifiche

2. 5.1 *L'arte di Francesco Menzio all'Università di Genova, 1956*

2.5.2 *L'arte nella vita dell'uomo*, 1956

2.6 Un'inedita sceneggiatura per un racconto audiovisivo su Giovanni Pisano. Riflessioni sul documentario d'arte nella didattica di Giusta Nicco Fasola.

2.7. L'eredità di Giusta Nicco Fasola a Genova

TESTIMONIANZE

Intervista a Emmina De Negri

Giovanna Rotondi Terminiello

CAPITOLO III

3. I materiali fotografici del DIRAAS. La fotografia come strumento per la ricerca storico artistica a Genova.....p.163

3.1. Origini del fondo storico Giusta Nicco Fasola

3.2. Diapositive in aula: descrizione, soggetti e temi delle lezioni di Giusta Nicco Fasola

3.3. Repertorio di tecniche e studi fotografici riconosciuti nel nucleo Giusta Nicco Fasola.

3.4. Conservazione e digitalizzazione

3.5. I carteggi con i maestri e i colleghi in materia di fotografia

3.6. "Nicola Pisano. Orientamenti sulla formazione del gusto italiano", F.lli Palombi Editori, Roma (1941)

3.7. Il corpus fotografico de "La Fontana di Perugia" (1951)

SECONDA PARTE

CAPITOLO IV

4. Analisi di modelli esistenti, esperienze attive e un prototipo per una fototeca del D.I.R.A.A.S (Dipartimento di Antichistica, Italianistica, Romanistica, arti e spettacolo) dell'Università di Genova..... 204

4.1. Introduzione

4.2. Catalogare e archiviare: nuove tecnologie per i *Digital Archives*

4.2.1. Modelli descrittivi analizzati

4.2.2 Analisi delle collezioni fotografiche

4.3. Piattaforme digitali Open Source per i *Digital Archives*

CAPITOLO V

5. Informatizzazione e progetto per la realizzazione di una fototeca di storia dell'arte a Genova.....p.236

5.1. Definizione degli obiettivi della piattaforma web

5.2. Software catalogafico e strumenti impiegati: Collective Access. Caratteristiche, esempi catalogafici e un prototipo per una fototeca digitale

5.3. Fasi di progettazione

5.4. L'interfaccia grafica per l'utente

5.5. Applicazione delle tecnologie GIS e WEBGIS per le discipline umanistiche

5.6 Sviluppi futuri: il censimento per la raccolta delle collezioni di ateneo

5.6.1 L'indagine e il questionario

5.6.2. Analisi dei dati e osservazioni conclusive

CONCLUSIONI

APPENDICE

BIBLIOGRAFIA e SITOGRAFIA

Introduzione

Questo lavoro nasce dalla volontà di indagare i rapporti intercorsi tra storia, critica dell'arte e fotografia, quest'ultima intesa come strumento e oggetto di studio all'interno delle due discipline. L'argomento di questa ricerca, sotto la supervisione della prof. Maurizia Migliorini, è stato circoscritto allo studio della fotografia come strumento per l'insegnamento storico – artistico, con particolare riguardo per quanto attiene la tradizione didattica delle discipline umanistiche all'Università degli Studi di Genova. Considerata la vastità del campo di indagine, si è deciso di restringere ulteriormente lo studio, rivolgendo l'attenzione verso una singolare (e a dir poco trascurata) figura della storiografia nazionale: Giusta Nicco Fasola (Torino, 1902 – Fiesole, 1960) prima docente ordinaria di Storia dell'arte medioevale e moderna all'Università di Genova, nonché allieva di Lionello Venturi all'Università di Torino e sua assistente alla cattedra di Storia dell'arte presso la Facoltà di Lettere e Filosofia.¹ La ricerca ha preso avvio dall'analisi del corpus di diapositive su vetro e dei fototipi appartenuti alla docente, conservati oggi presso il D.I.R.A.A.S. (Dipartimento di Italianistica, Romanistica, Antichistica, arti e spettacolo dell'Università di Genova) contestualizzando gli interessi scientifici e didattici di Giusta Nicco (e il suo rapporto con lo strumento fotografico) nel più ampio scenario storico e professionale della sua complessa figura, in quanto donna, docente e combattente politica nella Resistenza fiesolana e fiorentina.²

Le analisi svolte sui fototipi e sulla documentazione consultata (verbali degli istituti, registri degli esami e delle tesi di laurea, documenti d'archivio, scritti e manoscritti personali della studiosa) hanno quindi aperto una nuova sfida nell'ambito della storia dell'arte, poiché è a partire dagli oggetti fotografici che la ricerca è stata definita e strutturata offrendo punti di connessione con un'ampia bibliografia, con protagonisti della storia dell'arte e dell'editoria, nonché con noti studi fotografici italiani tra i

¹ La nomina ad assistente volontaria di Giusta Nicco è testimoniata da un documento conservato presso l'Archivio storico dell'Università degli Studi di Torino che riporta la seguente comunicazione “Prego codesto on. Ministero di voler nominare la Sig.na dott. Giusta Nicco assistente volontaria dell'Istituto di Storia dell'Arte”. Torino, ottobre 1923.

² Il ruolo di Giusta Nicco Fasola all'interno della realtà politica italiana, i suoi rapporti con i membri del Partito d'Azione e del Comitato di Liberazione Nazionale costituiscono un importante tassello della sua storia personale. A tal proposito le informazioni raccolte e inserite in questa tesi sono state reperite consultando i documenti e le pubblicazioni dell'Istituto Storico della Resistenza Toscana (<http://www.istoresistenzatoscana.it/>). In questa sede non sarà possibile entrare nel merito di tale argomento ma sarà compito di chi scrive dedicarsi ad un approfondimento complessivo in studi successivi, con lo scopo di ricostruire la fitta rete di conoscenze e rapporti intrattenuti dalla studiosa con altri importanti protagonisti della Resistenza: da Carlo Ludovico Ragghianti a Ernesto Codignola.

quali si citano i Fratelli Alinari, Domenico Anderson, Giacomo Brogi, Felice Croci, lo Studio fotografico Lionello Ciacchi e altri. La documentazione consultata presso l'Archivio dell'Università di Genova comprende il *Fascicolo personale di Giusta Nicco Fasola* all'interno del quale sono state considerate di particolare interesse le comunicazioni ufficiali del Rettore Cereti a Giuseppe Petrocchi, Direttore Generale dell'Istruzione Superiore presso il Ministero della Pubblica Istruzione del 1949; la *Relazione della commissione giudicatrice del concorso per professore ordinario alla cattedra di storia dell'arte medioevale e moderna all'Università di Napoli* del 1949; l'*estratto dal verbale della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Genova* del 1953. Si aggiungono a questi i documenti consultati presso l'Archivio storico dell'Università di Firenze tra i quali si segnalano i documenti di *conferimento di incarico come professoressa straordinaria di Storia dell'arte medioevale e moderna all'Università di Firenze* (28 febbraio – 31 ottobre 1949); documenti di *retribuzione per l'incarico di insegnamento svolto presso la Scuola media inferiore "Lorenzo il Magnifico"* ; documenti di incarico presso la Facoltà di Architettura di Firenze (anno accademico 1948-1949); *conferimento di incarico di insegnamento in data 11/1/1949 per l'insegnamento di Letteratura italiana nella Facoltà di Architettura di Firenze*. Sono inoltre stati consultati diversi archivi presso i quali sono emerse corrispondenze tra la studiosa e importanti protagonisti della storia dell'arte, tra i quali si citano Adolfo e Lionello Venturi e Carlo Ludovico Ragghianti. Le corrispondenze, seppure numericamente esigue, sono state prese in esame esclusivamente per ciò che attiene argomenti relativi alla fotografia, tuttavia risultano fondamentali al fine di iscrivere la figura di Nicco Fasola nel più ampio contesto di genere che, in questo caso, viene solo accennato per specificare quali fossero i personaggi femminili attivi durante gli anni di formazione universitaria e soprattutto per quanto riguarda la diffusione delle cattedre di storia dell'arte presso i licei.³

E' dall'analisi dei documenti conservati presso l'archivio della Famiglia Fasola – Bologna situato a Torre Colombaia, presso San Biagio della Valle, che sono emersi documenti personali di Giusta Nicco, tra i quali bozze di studio e lavoro, alcune corrispondenze con Benedetto Croce, scritti poetici e studi rimasti incompiuti, molti del tutto inediti.⁴ Al fine di restituire una prima ricognizione di questi materiali, al

³ Al fine di restituire alcuni riferimenti della frammentaria realtà dell'insegnamento femminile della storia dell'arte, presso le università e i licei italiani, lo studio dei rapporti tra Nicco Fasola e il più ampio discorso di genere viene solamente accennato all'interno di questo elaborato. Tuttavia, si è certi del fatto che tale argomento, iscrivendosi all'interno di un territorio di studi ancora in corso di espansione, risulti di notevole interesse meritando approfondimenti e studi successivi che chi scrive si impegna a proseguire.

⁴ Si fa riferimento alle bozze di lavoro e alle immagini relative all'edizione critica a cura di Giusta Nicco Fasola del *De prospectiva pingendi* di Piero della Francesca; il dattiloscritto (in fase di trascrizione da parte

termine del presente lavoro è stata inserita un'appendice documentaria nella quale si riporta una selezione dei materiali visionati con testimonianze di prima mano di alcune ex allieve di Giusta Nicco Fasola presso la facoltà genovese.

Oltre alle fonti documentarie è stato fondamentale l'approccio ai materiali fotografici attribuiti in buona parte alla studiosa per i quali è stato possibile fornire una ricostruzione ipotetica della loro funzione all'interno della didattica e dei suoi studi. La fotografia è uno strumento di lavoro moderno per la cultura, occorre quindi comprenderne gli usi e i metodi con i quali ci avviciniamo alle immagini; i fototipi sono inoltre testimonianze di fatti accaduti, mantengono la memoria di eventi che hanno coinvolto le opere d'arte, i siti archeologici, i monumenti e le architetture, e sono per lo più riproduzioni, necessarie, oggi, per comprendere, all'interno dell'ambito universitario, il metodo di lavoro dei docenti a fronte della difficoltà, spesso incontrata, nel rendere tale comprensione lineare; purtroppo molta della documentazione relativa ai materiali fotografici è andata perduta, non è stato possibile reperire l'inventario storico, né la documentazione del primo riordinamento avvenuto tramite la Biblioteca della Facoltà di Lettere e Filosofia di Genova. Tuttavia l'osservazione diretta dei fototipi, la ricerca presso altre fototeche (a cominciare dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri di Bologna e dalla dott. Francesca Mambelli) e il confronto con professionisti del settore come Riccardo Vlahov e Daria Vinco della Soprintendenza ai Beni artistici di Genova, è stato possibile ipotizzare un'analisi tecnico – formale ricostruendo l'approccio metodologico della docente allo strumento fotografico, in fase di ripresa e di stampa, fino alla pubblicazione.

La fotografia diviene quindi oggetto di studio di questo lavoro secondo tre differenti direttive, ciascuna complementare alle altre: da una parte lo strumento fotografico viene visto in relazione con il più ampio approccio didattico della docente ai suoi temi di ricerca; dall'altra, come diretta conseguenza, diventa nodo centrale di una attuale riflessione sui temi dell'archivio fotografico e della fototeca di storia dell'arte come luogo custode di metodi di ricerca e di storia dell'insegnamento.

Nel contesto di questo lavoro, infatti, si sono intrecciati differenti interessi di studio, metodologie di ricerca e di insegnamento che hanno dato vita ad un progetto

di chi scrive) del *Matthias Grünewald*, opera critica inedita della docente; la sceneggiatura *sull'Opera di Giovanni Pisano*, anch'essa inedita e trascritta per la prima volta all'interno di questo lavoro. Si ricordano inoltre gli appunti e i dattiloscritti per l'edizione critica, mai pubblicata, su Carlo Giuseppe Ratti che testimonia l'interesse della studiosa per l'ambito artistico genovese, sviluppato in seguito con l'attribuzione di tesi di laurea specifiche alle sue allieve e finalizzate allo studio dell'arte della città in quanto territorio non indagato.

interdisciplinare, nel quale la storia della critica d'arte ha avuto modo di confrontarsi con il pensiero filosofico, con l'indagine d'archivio, con il contatto diretto con i documenti fotografici, inserendosi all'interno di un filone di studi che, proprio su tali temi sta focalizzando oggi i suoi precipui interessi.

Si fa riferimento ai contributi su nuove teorie di approccio al tema dell'archivio fotografico proposte da Tiziana Serena (Università degli Studi di Firenze) e Costanza Caraffa (Kunsthistorisches Institut) ma anche al lavoro di indagine, sfociato in cospicue pubblicazioni, svolto dalla Fondazione Federico Zeri di Bologna, nella persona di Francesca Mambelli e del direttore della Fondazione Andrea Bacchi. Sono da ricordare anche i contributi della SISF – Società italiana per lo Studio della Fotografia, dell'ICCD – Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione e dell'Istituto Centrale per la Grafica di Roma, ai quali si fa riferimento per la redazione di normative e standard catalografici per i Beni storico – artistici, tra i quali la Scheda F per la fotografia.

Tali studi hanno contribuito alla nascita (e al conseguente sviluppo) dell'attenzione verso le problematiche che investono oggi gli archivi fotografici di storia dell'arte (e non solo) considerati quali imprescindibili risorse per lo storico, luoghi della memoria, custodi di tradizioni di metodo degli antichi maestri, ma anche siti nei quali è possibile (e necessario) attivare e *ri-attivare*, ricerche e forme di conoscenza.

Nonostante le fototeche di ateneo costituiscano tutt'oggi un campo di studi in buona parte inesplorato, negli ultimi anni, sono stati avviati studi che hanno attestato il valore storico di questi luoghi, con conseguente avvio di importanti attività volte a sostenerne la valorizzazione.

Nel 2017 l'urgenza di chiarificare la presenza e l'attività degli archivi fotografici e delle fototeche in contesti istituzionali e universitari ha favorito l'organizzazione, da parte delle università di Udine e Napoli, di due convegni dedicati agli archivi fotografici di storia dell'arte e archeologia, due appuntamenti grazie ai quali è stato possibile individuare temi e necessità emersi dalle riflessioni dell'ultimo decennio in riferimento a un ampio ventaglio di problematiche: dal rapporto tra materiali analogici e digitali; alla digitalizzazione dei fototipi; dall'inventariazione e catalogazione degli stessi, alla definizione di metodi e pratiche di ricerca storica necessarie alla comprensione della biografia degli oggetti fotografici, delle sedimentazioni fotografiche e del loro rapporto con il metodo didattico dei docenti che ne hanno fatto utilizzo.

Considerando alcuni esempi di particolare rilievo, come il lavoro svolto per valorizzare il patrimonio fotografico di Giovanni Previtali all'Università Federico II di Napoli o le ricerche della Fondazione Federico Zeri di Bologna sul patrimonio fotografico e bibliografico di Federico Zeri (da ricordare è il progetto ZERI e LODE) si è sentita la necessità di avviare, anche a Genova, partendo dallo studio dei materiali fotografici più antichi, un progetto *ex novo*, che creasse le basi per la nascita di una fototeca di istituto, attualmente inesistente.

Il presente lavoro di tesi si è quindi prefisso due obiettivi: da una parte si è voluto portare alla luce la figura storica di Giusta Nicco Fasola indagandone la biografia secondo una prospettiva metodologica “genetica”, che in ordine cronologico, ricostruisce i fatti salienti della sua vita nei diversi spostamenti che l'hanno vista muoversi da Torino, a Firenze, a Genova ma anche in numerosi viaggi per ricerche all'estero; ne viene approfondito il periodo di formazione di estrazione venturiana e crociana, se ne indaga l'attività di ricerca e la sua produzione scientifica, con particolare riguardo per la componente fotografica e iconografica della sua didattica. A tal proposito sono stati presi in considerazione due casi di studio che riguardano la produzione fotografica per le pubblicazioni di due opere monumentali: il Nicola Pisano (1941) e La fontana di Perugia (1953). In tal caso è stato fondamentale il rapporto instaurato con la famiglia Fasola – Bologna, nella persona di Alfredo Fasola, nipote di Giusta e Cesare Fasola e di sua sorella Marta che, insieme all'apporto di professionisti di diversi settori disciplinari, tra i quali si cita la collaborazione della Dott. Rossella Santolamazza (Soprintendenza archivistica dell'Umbria e delle Marche) hanno permesso la consultazione diretta dei documenti personali di Giusta Nicco citati (e in parte riportati) all'interno di questa ricerca. Dall'altra parte si è pensato di avviare un primo studio sui materiali fotografici esistenti (rimasti sino ad oggi inediti) all'interno di un progetto interdisciplinare finalizzato alla nascita della Fototeca del D.I.R.A.A.S. intesa come luogo (fisico e virtuale) nel quale si possa “*lavorare non solo con le fotografie, ma anche sulle fotografie*”.⁵

Per sottolineare la doppia natura del lavoro, rispettivamente di ricerca storico-artistica e di ambito informatico, in aderenza con gli obiettivi del dottorato in Digital Humanities, si è deciso di strutturare la tesi in due parti; nel primo capitolo si affronta il tema della nascita della storia dell'arte in quanto disciplina scientifica e

⁵C.CARAFFA, *Pensavo fosse una fototeca, invece è un archivio fotografico*, p. 49, in “Ricerche di Storia dell'arte”, Archivi fotografici. Spazi del sapere, luoghi della ricerca, Rivista quadrimestrale / anno 2012, n. 106, Carocci editore.

l'immediato utilizzo della fotografia per l'insegnamento delle discipline umanistiche in Italia. A tal proposito, quali presupposti al lavoro di Giusta Nicco Fasola, si citano le metodologie di approccio didattico all'uso della fotografia da parte di una selezione di docenti tra quelli considerati come i "padri" della Storia dell'arte. Sono quindi presi in esame i casi di: Adolfo Venturi; Pietro Toesca; Iginio Benvenuto Supino; Roberto Longhi e Carlo Ludovico Ragghianti. Uno spazio a parte, separato dalle indagini sull'uso della fotografia come strumento nella didattica universitaria, è stato riservato, in chiusura del primo capitolo, a Federico Zeri per il quale si considera il suo approccio alla fotografia come strumento per indagini di mercato, perizie e riconoscimento dei falsi artistici.

Il secondo capitolo introduce la figura di Giusta Nicco Fasola e l'insegnamento della storia dell'arte a Genova nel secondo dopoguerra.⁶ Partendo dal contesto storico e culturale in cui si è sviluppata la disciplina storico artistica presso l'Università di Genova, si affronta in profondità la biografia di Giusta Nicco Fasola fornendo un breve ma fondamentale accenno all'attività sociale e politica svolta insieme al marito Cesare Fasola durante il periodo della Resistenza in Italia. La trattazione prosegue poi all'analisi della sua prima esperienza di insegnamento universitario presso la Facoltà di Architettura di Firenze, di cui restano, quale certa testimonianza, le dispense del corso in *Teoria e Trattatistica dell'architettura* da lei ideato per il corso di laurea in Letteratura italiana nell'anno accademico 1946-47, fino al suo approdo all'Università di Genova, avvenuto nel 1948. L'approfondimento dei suoi studi scientifici è svolto attraverso l'analisi del corpus fotografico (diapositive e stampe) utilizzato per le sue pubblicazioni di maggior rilievo tra le quali, ampio spazio è riservato a *La fontana di Perugia* (1951) e *Nicola Pisano* (1941). Si considerano inoltre, quali indispensabili corollari alla comprensione della sua metodologia di studio, i seguenti contributi: *Ragionamenti sull'architettura* (1949); *Ragione dell'arte astratta* (1951); *L'arte nella vita dell'uomo* (1956) nonché un considerevole corpus di articoli scritti per riviste specializzate nei settori disciplinari dell'arte, dell'architettura e dell'educazione in lingua italiana e in lingua straniera.

I documenti di prima mano hanno permesso inoltre di confermare e contestualizzare il lavoro della docente nel suo periodo di attività universitaria compreso tra il 1946 e il 1960, momento della sua prematura scomparsa. A chiusura della prima parte di questo elaborato è presentato un paragrafo dedicato ai rapporti tra fotografia e cinema nel secondo dopoguerra e all'impiego del linguaggio cinematografico come

⁶La componente didattica della docente è stata individuata e affrontata quale nucleo centrale del lavoro grazie al supporto metodologico della prof. Giuliana Dettori (CNR).

strumento per la didattica storico-artistica. Si tratta di una doverosa introduzione (che non ha pretesa di considerarsi esaustiva sull'argomento) utile all'approfondimento su *L'arte di Giovanni Pisano*, un'inedita sceneggiatura per un documentario d'arte scritta da Giusta Nicco Fasola presumibilmente nei suoi ultimi anni di vita e che risulta di notevole interesse per gli aspetti che coinvolgono questo elaborato in merito all'utilizzo delle immagini.⁷

Il terzo capitolo è stato pensato per mettere in risalto la ricognizione inventariale fatta sui materiali dell'intera fototeca nonché l'analisi specifica condotta sui materiali fotografici del periodo di insegnamento di Giusta Nicco secondo un approccio storico-fotografico finalizzato all'illustrazione delle caratteristiche precipue della biografia fisica e storica dei fototipi. Si rende quindi nota del percorso intrapreso per individuare il fondo fotografico di Giusta Nicco, la riscoperta e il recupero dei materiali fotografici quali unici documenti del periodo di attività didattica in aula della docente e delle allieve grazie ai quali è stato individuato un ampio campionario di soggetti utili a sottolineare i periodi storici maggiormente trattati nel corso dei programmi di insegnamento a Genova. Si specificano nella medesima sede i nuclei fotografici individuati mettendone a fuoco tipologie e caratteristiche; una parte di questo capitolo è inoltre dedicata ai fotografi, agli editori e all'analisi delle diapositive impiegate in aula per le lezioni. Vengono quindi introdotti i nuclei fotografici con riferimento ad altri gruppi di fototipi riconosciuti e attribuiti a docenti operanti in epoche successive a Giusta Nicco Fasola quali i fondi di Ezia Gavazza, Corrado Maltese e Franco Renzo Pesenti che impiegò la macrofotografia come strumento di indagine, conservazione e restauro di dipinti e affreschi.

In questo contesto vengono messe in luce proposte relative alla formazione e al mantenimento delle fototeche universitarie. Segue l'analisi di casi specifici promossi dalla Fondazione Federico Zeri di Bologna, delle problematiche emerse durante il convegno di Napoli *Lucis Impressio* (Napoli 26-27 gennaio 2017) e l'analisi di prospettive future discusse durante la tavola rotonda del convegno "Fototeche di Storia dell'arte" organizzato dall'Università degli Studi di Udine.⁸ L'intento è quello

⁷Della sceneggiatura dal titolo "L'arte di Giovanni Pisano" esistono tre versioni, una manoscritta e due dattiloscritte conservate all'interno del fascicolo personale di Giusta Nicco Fasola presso l'archivio "Cesare e Giusta Nicco Fasola (1860 – 1965)", situato a Torre Colombaia, l'agriturismo di Alfredo Fasola – Bologna a San Biagio della Valle, nella campagna perugina.

⁸Si fa riferimento rispettivamente al convegno "Un patrimonio in immagini" – Gli archivi fotografici di storia dell'arte e di archeologia, Università degli Studi di Napoli Federico II, 26 – 27 gennaio 2017 a cura di Paola D'Alconzo e Rossella Monaco al quale chi scrive ha partecipato nella sezione Poster presentando il progetto per la fototeca del D.I.R.A.A.S. Il secondo convegno dal titolo "Fototeche di storia dell'arte" è stato

di capire quali strategie impiegano le istituzioni universitarie nello studio degli archivi fotografici di storia dell'arte, approfondendo anche aspetti relativi alla digitalizzazione e alla conservazione degli stessi, nonché l'approfondimento teorico posto alla base delle diverse metodologie di studio. Si vuole per tanto utilizzare tale ricerca in quanto strumento di comunicazione con altre realtà di fototeche e archivi fotografici che, all'interno delle università italiane, intendono progredire nel comune obiettivo di diffondere ricerche e informazioni riattivando il luogo della fototeca come spazio fisico di studio nel quale *"si allena lo sguardo"*, alla pari con altre realtà della stessa natura e di livello internazionale.

Si tratta quindi di conoscere tali realtà, individuarne le più significative e studiarne i progetti in corso, coglierne le metodologie di lavoro ed effettuarne un'analisi approfondita traendo considerazioni teoriche e metodologiche utili all'ideazione di un valido progetto che vede attiva la collaborazione tra storici dell'arte e informatici. Con questo proponimento, la presente ricerca ha contribuito alla partecipazione dell'Università di Genova al censimento nazionale, avviato nel 2017, da CAMERA – Centro Italiano per la Fotografia di Torino⁹, nonché all'inserimento della medesima università nel progetto nazionale, tutt'ora in corso, per la nascita di una RETE NAZIONALE DELLE FOTOTECHE DI STORIA DELL'ARTE a cura di Paola D'Alconzo (Università Federico II di Napoli) Donata Levi (Università degli Studi di Udine) e Ilaria Schiaffini (Università degli Studi di Roma 1)¹⁰.

Si introduce in seguito la seconda parte di questo elaborato (capitoli quarto, quinto e sesto) volutamente scissa dalla prima per sottolineare la doppia natura della ricerca; alla prima fase storico-artistica segue una componente di ricerca pratico-progettuale

organizzato dall'Università di Udine in collaborazione con LIDA – Laboratorio Informatico per la Documentazione Storico Artistica, 16 marzo 2017, Palazzo di Toppo Wassermann, Udine.

⁹*"Il 15 dicembre 2015 è stato sottoscritto a Roma un protocollo d'intesa tra l'Istituto centrale per il catalogo e la documentazione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo e CAMERA – Centro Italiano per la Fotografia finalizzato all'avvio del Censimento degli archivi fotografici italiani. Il Censimento si prefigge lo scopo di identificare i soggetti che a vario titolo detengono raccolte o archivi fotografici, raccogliendo informazioni sulla tipologia, sulla consistenza e sulle caratteristiche dei materiali fotografici conservati; la conoscenza sistematica di questo rilevante settore del patrimonio culturale costituirà l'elemento cardine su cui impostare le politiche per la sua tutela e valorizzazione".* Cfr. <http://camera.to/news/censimento-degli-archivi-fotografici-italiani/>; ultima consultazione 2/01/2018.

¹⁰Paola D'Alconzo, Donata Levi e Ilaria Schiaffini sono docenti responsabili delle fototeche universitarie di storia dell'arte che attualmente si occupano del progetto di valorizzazione dei patrimoni fotografici dei rispettivi atenei auspicando ad un coordinamento tra le fototeche esistenti e attive sul territorio nazionale. Il progetto è finalizzato alla riflessione sulla fotografia come strumento di ricerca e didattica, sul valore di alcuni fondi storici, sui problemi relativi alla soggettazione catalografica e alla messa in rete delle immagini che coinvolge problemi legati alla fruizione e alla comunicazione del patrimonio dei rispettivi atenei. A tale scopo è stato avviato un censimento conoscitivo delle realtà attive sul territorio in vista dell'organizzazione operativa alla quale l'Università di Genova intende partecipare con i propri contributi.

di natura informatica incentrata sulla descrizione del prototipo per la realizzazione di una galleria fotografica digitale universitaria di storia dell'arte. In prima istanza viene presentato il trattamento al quale sono stati sottoposti i materiali del D.I.R.A.A.S, con una descrizione delle fasi di pulitura e conservazione svolta in collaborazione con catalogatori e restauratori direttamente sui fototipi.¹¹ Segue una breve descrizione delle fasi di digitalizzazione degli oggetti fotografici nel quale vengono discusse teorie e pratiche di acquisizione digitale delle immagini storico artistiche. Questa parte del progetto è stata realizzata in collaborazione con il prof. Gabriele Moser (DITEN – UNIGE).

L'ultimo capitolo riguarda l'apporto tecnologico per la realizzazione di una galleria di immagini che, a partire dai materiali fotografici in esame, possa ampliarsi fino a includere oggetti digitali di diversa natura. E' stato quindi proposto, in conclusione, il progetto di estensione della galleria fotografica del D.I.R.A.A.S. a *digital library* di ateneo grazie all'elaborazione di un apposito questionario che ha permesso la definizione di un primo modello di progetto condiviso tra le strutture di ateneo (dipartimenti e musei). Vengono descritte le fasi di lavoro che hanno portato all'analisi di esempi di fototeche digitali attive all'interno delle Facoltà italiane considerate in quanto casi simili a quello genovese; si presenta quindi lo studio del loro sito e delle loro modalità di approccio alle collezioni fotografiche; vengono trattati i modelli descrittivi e catalografici impiegati da tali strutture e si presentano le valutazioni apportate dal gruppo di lavoro sui software *open source* per gallerie digitali, attualmente disponibili in rete e implementabili per futuri sviluppi.

Questa fase del progetto è stata realizzata sotto la supervisione della prof. Marina Ribaud (DIBRIS – Unige) in collaborazione con la Dott. Federica Imperiale (CeDIA - Unige) mentre la realizzazione del prototipo è stata resa possibile grazie all'apporto tecnico del dott. Simone Nunzi (DIBRIS – Unige). Il capitolo è stato suddiviso nei seguenti paragrafi: *Stato dell'arte, le Digital libraries per i Beni culturali; Il ruolo della fotografia all'interno delle fototeche. Collezione e documentazione; Analisi di modelli esistenti ed esperienze attive; Il progetto per la fototeca digitale del D.I.R.A.A.S.; Valutazione dei programmi catalografici e delle gallerie digitali Open*

¹¹Si fa riferimento in particolare al contributo professionale dato dalla dott. Lorenza Fenzi (già restauratrice del patrimonio fotografico della Fondazione Federico Zeri di Bologna) nella definizione della strategia di pulitura delle diapositive su vetro, con indicazioni sulla compilazione della scheda sullo stato di conservazione dei materiali. Un particolare contributo è inoltre stato garantito dal prof. Stefano Gardini, docente di Archivistica Generale e Archivistica Speciale presso l'Università degli Studi di Genova per quanto attiene la struttura generale della fototeca e l'ideazione di base della scheda F.

Source; Il software Collective Access; Implementazioni del modello per una fototeca di ateneo: censimento e progetto per l'Università di Genova; Modello concettuale e prototipo: interfaccia e funzionamento; Utilizzo di webgis per i beni culturali: il prototipo per la fototeca di ateneo; Modello completo e dettagli sui contenuti .

In calce al presente lavoro è stata prevista un'appendice con le riproduzioni di alcuni documenti considerati importanti per la completezza del lavoro.¹²

¹² Considerata la cospicua quantità di materiali fotografici consultati per la stesura di questo elaborato, nell'impossibilità di restituire in queste pagine la totalità dei fototipi consultabili presso la fototeca del D.I.R.A.A.S. si è deciso di limitare i riferimenti iconografici ad una selezione degli esempi maggiormente significativi.

PRIMA PARTE

CAPITOLO I

Presupposti all'uso della fotografia di Giusta Nicco Fasola.

“Fotografie, fotografie, nel nostro lavoro non se ne hanno mai abbastanza!”

Cit. Bernard Berenson

Il mestiere dello storico dell'arte, così come quello del conoscitore e del collezionista ha da sempre considerato la fotografia uno strumento di fondamentale importanza per diverse finalità di studio, impiegandolo a sostegno dell'insegnamento e delle proprie idee di ricerca e attribuzione¹³. A partire dall'ultimo quarto dell'Ottocento, le immagini fotografiche sono state strumento della Storia dell'Arte per gli studi personali dei primi docenti, supporto fondamentale delle loro pubblicazioni, ma anche materiali didattici e apparati di corredo su volumi e manuali di Storia dell'Arte.¹⁴

L'incontro della fotografia con la didattica storico – artistica ha vissuto, a partire dai primi anni del Novecento fino al secondo dopoguerra, un momento di particolare fervore nel quale si è di fatto concretizzata la Storia dell'arte come disciplina nei licei italiani, inserimento avviato in Italia con una fase “sperimentale” ma già esistente in Germania sul finire dell'Ottocento.¹⁵ La disciplina era quindi stata dotata di un suo metodo autonomo e divenuta “*insegnabile*” come attesta la nascita della cattedra in storia dell'arte all'Università di Vienna avvenuta nel 1852.¹⁶

Le riproduzioni fotografiche delle opere d'arte e gli strumenti necessari alla loro realizzazione sono quindi stati oggetto dei primi dibattiti sorti in Europa nella seconda metà dell'Ottocento su iniziativa di alcuni noti storici dell'arte tedeschi, tra i quali si citano Henrich Wölfflin (1864 – 1945) autore del saggio “Fotografare la scultura”¹⁷ e il suo predecessore Jacob Burkhardt (1818 – 1897) studiosi ai quali si

¹³ M. FERRETTI, 2014; L. BRANCHESI, 2008

¹⁴ M. FERRETTI, 2003; S. NICOLINI, 2003.

¹⁵ E. FRANCHI 2003: 5

¹⁶ M. D'ONOFRIO, *Le ragioni del convegno*, in M. D'ONOFRIO (a cura di) *Adolfo Venturi e la Storia dell'arte oggi*, Franco Cosimo Panini, Modena, 2008, p. 15.

¹⁷ Cfr. B. CESTELLI GUIDI, *H. Wölfflin, Fotografare la scultura*, ED. Tre lune edizioni, 2008. Henrich Wölfflin fu incaricato dell'insegnamento di storia dell'arte all'Università di Berlino nel 1901. Il suo metodo di studio comparativo incentrato sull'analisi dello stile rinascimentale e barocco, necessitava di una strumentazione adeguata, che potesse mostrare contemporaneamente due immagini; fu il primo infatti ad utilizzare un doppio proiettore (diaproiettore) per diapositive luminose, più agili rispetto all'utilizzo di fototipi singoli e più rapidi nella presentazione delle comparazioni in aula. Sua è inoltre la teoria della “storia

devono le prime riflessioni sulle corrette modalità di impiego della fotografia nel campo di studi dell'arte, una disciplina che, proprio sul finire del secolo, aspirava a diventare "scienza dell'arte".¹⁸ Fu sempre per merito degli storici dell'arte tedeschi che la fotografia stessa, nei primi decenni della sua nascita, in particolare per quanto riguarda le ricerche archeologiche, passò dall'essere impiegata come strumento di riproduzione di genere a fonte visiva di interesse scientifico.¹⁹

La discussione portò così alla nascita di distinte correnti di pensiero che videro da una parte una concezione oggettiva della fotografia (dove l'operatore partecipa alla realizzazione senza inficiare il risultato finale);²⁰ dall'altra invece, una corrente di pensiero "della soggettività" convinta che la fotografia fosse in grado di interpretare la realtà circostante riflettendo il punto di vista dell'autore. E' su tali temi che Henrich Wölfflin svolse le sue riflessioni riconoscendo all'autore degli scatti una propria visione soggettiva dell'opera e dunque la necessità di utilizzare, in modo consapevole, lo strumento fotografico. Come ricorda Benedetta Cestelli Guidi Wölfflin fu uno dei pochi storici dell'arte, insieme a Bernard Berenson, ad aver dedicato saggi e riflessioni alla fotografia con contributi specifici che coinvolsero le realtà museali dell'epoca, *"una equivalenza determinata da parallele dinamiche di inclusione ed esclusione all'interno dei due spazi discorsivi specifici della storia dell'arte. Gli allestimenti dei musei italiani apparivano ai loro occhi straordinariamente carenti nella capacità di presentare l'opera, al punto da*

dell'arte senza nomi", ovvero *"quello di praticare non una storia empirica dell'arte, bensì una storia trascendentale dell'arte: una storia non tanto delle opere e degli artisti, quanto delle categorie artistiche"* A. PINOTTI, *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin, Mimesis*, Milano, 2001, p. 61. Inoltre lo stesso Wölfflin si interessò ai problemi relativi al punto di vista dell'opera e della sua riproduzione le cui riflessioni uscirono nel contributo *Destra e sinistra nell'immagine* nel 1928. Si ricorda inoltre un altro protagonista della storiografia artistica della seconda metà dell'Ottocento, Alois Riegl che ai temi dello stile e della forma dedicò il volume *Problemi di stile. Fondamenti di una storia dell'arte ornamentale* (1893), Feltrinelli, Milano, 1961.

¹⁸ A. PINOTTI, A. SOMAINI, *Cultura visuale, Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Einaudi, Torino, 2016, p. 69.

¹⁹ Cfr. P. MILITIELLO, *Immagini e strumenti: l'archeologia catanese attraverso l'archivio fotografico*, in M. FIGURERA (a cura di) *Interferenze: Un dialogo tra scienze umane e scienze dure*, Università degli Studi di Catania 2016, Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Catania, Istituto Sant'Orsola di Catania e Officine Culturali.

²⁰ Questa è la tendenza sviluppatasi successivamente, all'interno del dibattito teorico degli anni Trenta, quando Erwin Panofsky rese noto che la riproduzione, dal suo punto di vista, può considerarsi "buona" nel momento in cui la soggettività dell'autore risulta meno evidente.

*fuorviare lo spettatore anche qualora questi fosse educato a guardare, come era il caso di un fotografo”.*²¹

In Italia fu solo grazie ad Adolfo Venturi se tali strumenti divennero il fattore determinante per lo sviluppo della ricerca nel campo delle discipline storico – artistiche giacché la fotografia si offrì come strumento affidabile e rapido.²² Provenendo da una formazione basata sulle metodologie di studio di Giovanni Morelli e Giovanni Battista Cavalcaselle, Venturi fu uno dei primi storici dell’arte ad aver sostenuto la validità del metodo comparativo e ad aver attivato le prime sistematizzazioni della Storia dell’Arte grazie a ricerche e campagne fotografiche promosse in collaborazione con i suoi allievi della Scuola di Perfezionamento di Roma.

L’impiego della fotografia come strumento per la Storia dell’arte proseguì anche a Torino (e in seguito a Roma) con gli insegnamenti universitari di Pietro Toesca, protagonista del panorama storico – artistico italiano alla cui attività è stata recentemente dedicata la mostra “Pietro Toesca e la fotografia. Saper vedere”.²³ L’esposizione ha definito un profilo dello studioso come fotografo e “regista” di set di riproduzione delle opere, specchio di una generazione di storici dell’arte che, a inizio Novecento, acquisirono professionalità e formazione proprio sulle fotografie.²⁴

Indipendentemente dalle motivazioni che ne hanno determinata la genesi e l’utilizzo, i fototipi “raccontano, documentano, restano”²⁵ sono *oggetti complessi*²⁶ in grado di comunicare preziose informazioni sul mondo dell’arte, del passato e di oggi, ma anche sulla committenza, sugli studi fotografici attivi in Italia in un dato momento storico, sulla tecnica, sul mondo del mercato, della didattica e dell’editoria, senza dimenticare l’importanza che rivestirono - e rivestono tutt’oggi - nell’ambito del restauro. “*La fotografia ha dato alla Storia dell’arte un pubblico*”²⁷ fatto da studiosi, docenti e allievi che grazie a questi nuovi oggetti, soprattutto con l’arrivo delle diapositive, hanno modificato l’approccio allo studio della materia e la fruizione visiva delle opere d’arte codificando metodi di lavoro tramandati di generazione in

²¹B. CESTELLI GUIDI, *Bernard Berenson e Domenico Anderson, Venezia 1893. Fotografia di documentazione e storia dell’arte veneta*, in I. M. MARIANI, S. PIERGUIDI, M. RUFFINI (a cura di) *Iconologie. Studi in onore di Claudia Ceri Via*, Campisano Editore, Roma, 2016, p. 159.

²²Cfr. A. PINOTTI, A. SOMAINI, *Genealogie*, in *Cultura visuale*, 2016.

²³Si tratta del catalogo della mostra omonima realizzata Cfr. P. CALLEGARI, E. GABRIELLI, (a cura di) *Pietro Toesca e la fotografia. Saper vedere*, Skira, Torino, 2009.

²⁴P. CALLEGARI, E. GABRIELLI, 2009.

²⁵M. PIGOZZI 2009, *Fototeche d’arte universitarie e didattica*, p. 59.

²⁶T. SERENA, C. CARAFFA, 2012; F. MAMBELLI, 2014.

²⁷M. FERRETTI 2003, p. 42.

generazione grazie agli allievi di coloro che per primi ne hanno colto le importanti funzioni, da Adolfo Venturi, a suo figlio Lionello, da Iginio Benvenuto Supino fino a Roberto Longhi e Federico Zeri dei quali sono oggi conservati i materiali didattici presso le rispettive fototeche a Roma, Firenze e Bologna.

1.1 La nascita della storia dell'arte come disciplina e la Scuola di Adolfo Venturi in Italia

Come scrive Marinella Pigozzi *“l’attenzione alla fotografia come modello, subito importante con Pietro Selvatico nel 1852, e come documento con Giovanni Morelli e le sue strategie di connoisseur, fra la fine dell’Ottocento e i primi del Novecento coinvolge Adolfo Venturi protagonista del dibattito intorno all’ inserimento della storia dell’arte nel percorso di formazione degli studenti, nelle scuole secondarie e nelle Università”*.²⁸ Tuttavia, prima di trasferirsi a Roma, Adolfo Venturi è stato protagonista di importanti incarichi tra i quali, dal 1878, quello di Ispettore della Galleria estense a Modena. Fino al 1887, anno del suo trasferimento, lo studioso coniuga le sue esigenze lavorative con quelle personali e di studio iniziando un’assidua frequentazione dell’Archivio di Stato per studiare da vicino i documenti relativi alla galleria e le sue opere.²⁹

Fu a seguito del suo primo incarico presso la Galleria Estense a Modena che Adolfo Venturi, considerato iniziatore della critica d’arte moderna in Italia, dovette approcciarsi a nuovi strumenti conoscitivi affinando le sue tecniche di ricerca e studio di antichi documenti conservati presso la Regia Pinacoteca Estense e l’Archivio di Stato in linea con la tendenza positivista della ricerca storica e filologica diffusasi nell’ultimo quarto del XIX secolo.³⁰ Tra i primi progetti di cui Venturi dovette occuparsi vi era la realizzazione di uno strumento pratico da utilizzare sia a scopo divulgativo e diretto ai visitatori della Galleria, sia come strumento di lavoro, soprattutto per semplificare i controlli; si tratta della realizzazione del catalogo delle opere della galleria, un’iniziativa che ben presto, si trasformò in un progetto più ambizioso, una vera e propria storia delle collezioni della Galleria da pubblicare in forma di dispense. Tali dispense sarebbero inoltre state arricchite visivamente da un cospicuo corredo iconografico costituito da incisioni nonostante si fosse ormai prossimi *“all’inserzione della fotografia nel testo”*.³¹ Come scrive Giacomo Agosti: *“le opere, salvo qualche caso di riproduzione diretta, vennero dapprima disegnate da artisti di fama modenese e reggiani, e in seguito i disegni furono incisi su zinco dalla casa Angerer e Göschl di Vienna e stampati direttamente nelle pagine, in modo che l’occhio del lettore trascorresse dal testo scritto alle illustrazioni ai motivi, fregi e*

²⁸ M. PIGOZZI, *Fototeche d’arte universitarie e didattica*, p. 55.

²⁹ G. AGOSTI, *La nascita della storia dell’arte in Italia. Adolfo Venturi dal museo all’Università 1880 – 1940*, Saggi Marsilio, 1996, Venezia, p. 42.

³⁰ Cfr. G.C. SCIOLLA, *La critica d’arte del Novecento*, pp. 50-51.

³¹ G. AGOSTI, *La nascita della storia dell’arte in Italia. Adolfo Venturi dal museo all’Università 1880 – 1940*, Saggi Marsilio, Venezia, 1996, p. 46.

monogrammi che lo decoravano".³² Come ricorda Valentina Locatelli, il disegno era infatti stato fino all'avvento della fotografia, lo strumento per eccellenza della ricerca storico – artistica, come sostenuto dal noto conoscitore Giovan Battista Cavalcaselle (1819 – 1897) che eseguiva i suoi disegni di fronte alle opere originali, corredandoli di annotazioni scritte e suggerendo somiglianze con altre opere formulando attribuzioni.³³ La *Regia Galleria Estense di Modena* è da considerarsi come una delle prime opere importanti di Venturi, un progetto editoriale illustrato, divenuto fondamentale riferimento soprattutto per gli studiosi tedeschi per le informazioni "di prima mano" su alcuni dei quadri più importanti della Galleria di Dresda.³⁴

Dopo aver affrontato gli studi sulla situazione artistica ferrarese del Quattrocento, Venturi si scontra con i problemi relativi al restauro degli affreschi del Duomo di Modena e, nel 1887, durante gli ultimi mesi della sua permanenza nella città natale, lo studioso si dedica alla stesura dei proponimenti *Per la storia dell'arte* pubblicati sulla "Rivista Storica Italiana", un lungo articolo che si configura come manifesto programmatico degli ideali venturiani e in buona parte come anticipazione di ciò che interesserà lo studioso durante il suo soggiorno romano.³⁵

L'ampliamento continuo dei suoi interessi di ricerca, portò Venturi ad analizzare nei suoi proponimenti per la storia dell'arte, il lavoro svolto fino ad allora da una parte come storico dell'arte e dall'altra in quanto funzionario; iniziò così a confrontarsi, sul piano della storia dell'arte, con il più ampio contesto europeo, in particolare con paesi come Francia e Germania al fine di avviare nuove collaborazioni tra "*quei pochi e scarsi cultori, sforniti di mezzi di studio, con metodi diversi*".³⁶ Il confronto nacque dalla diffusione di nuovi strumenti di indagine, uno tra tutti la fotografia impiegata, in particolare, già da qualche tempo dagli studiosi tedeschi e in Italia dai seguaci di Giovanni Morelli che come ricorda Venturi: "*corrono l'Europa, su e giù per i Musei, con rotoli di fotografie*".³⁷ Rimarcando l'aggiornamento esemplare della storiografia artistica da parte dei colleghi, Venturi sottolinea la funzione mnemonica nonché l'imprescindibile sostegno didattico riscontrato nell'utilizzo del mezzo fotografico accanto ai cataloghi prodotti dai fotografi e a quelli delle esposizioni; è stato questo interesse a stimolare la nascita, sempre nel 1887, di una proficua collaborazione con

³² G. AGOSTI, *La nascita della storia dell'arte in Italia*, Marsilio, Venezia, 1996, p. 46.

³³ V. LOCATELLI, *Sull'arte della connoisseurship e i suoi strumenti*, p. 16, 2012.

³⁴ Ivi, p. 47.

³⁵ S. VALERI, *I volumi della Storia dell'Arte Italiana*, in M. D'ONOFRIO (a cura di) *Adolfo Venturi e la Storia dell'arte oggi*, Franco Cosimo Panini, Modena, 2008, p.37.

³⁶ G. AGOSTI, 1996, p. 62.

³⁷ Ibidem

la casa fotografica Adolphe Braun per la quale Venturi scrisse l'introduzione al catalogo.³⁸ Nella prefazione, lo studioso che considera la fotografia "la nuova pietra di paragone", sottolinea i grandi progressi che essa può portare anche nella diffusione dell'arte al grande pubblico spiegando l'obiettivo e il lavoro della ditta, impegnata a: *"fare un vero emporio di fotografie, a cui dovessero accorrere necessariamente gli storici e i critici d'arte per le loro raccolte e loro studii; i conservatori de' musei per verificare le attribuzioni dei loro cataloghi; il touriste per serbare ricordo de' suoi viaggi: ogni uomo di buon gusto, che invece d'un ingegnosa interpretazione dell'incisore o d'una riduzione cromolitografica, volesse la viva e vera traduzione del capolavoro artistico"*.³⁹ Impegnata nella realizzazione di immagini *"co' metodi più scientifici e nuovi ottenendone impressioni inalterabili"* il metodo di lavoro di Adolphe Braun *"con l'intuito di uno storico (e) col sentimento di un artista"* portò *"grandi profitti (...) alla critica della storia dell'arte, all'insegnamento della storia dell'arte stessa"* sottolineando che *"Adolfo Braun ha tenuto conto di tutto, ha cercato l'inedito con l'insistenza di un curioso, e ha lavorato a tutt'uomo a fondare la sua monumentale raccolta"*.⁴⁰ Non è da escludere che Venturi ravvisasse in Adolphe Braun una somiglianza di metodi e intenti sottolineando il necessario connubio lavorativo tra fotografi e storici dell'arte al fine di non limitarsi alla traduzione dei grandi capolavori e comprendere che, per rintracciare al meglio la genesi delle opere d'arte, era necessario indagare le realtà meno note, comprese quelle di artisti: *"che come satelliti s'aggirano intorno ad astri maggiori"*.

Dopo la prima esperienza con il catalogo della Galleria estense di Modena, tali novità non rimasero estranee a Venturi che nel 1888 decise di confrontarsi con le innovazioni tipografiche avviando una collaborazione con Domenico Gnoli per la pubblicazione di una rivista specializzata in studi storico – artistici: "Archivio storico dell'arte" divenuta, dopo dieci anni "L'Arte", uno strumento a latere della didattica nel quale Venturi pubblicò, insieme agli studenti del corso di perfezionamento. La rivista fu quindi luogo di sperimentazione per lo studioso, cantiere e officina di

³⁸A. VENTURI, Catalogo della ditta Adolphe Braun, *Prefazione alla presente edizione*, 1887. Se Adolfo Venturi riconosce in Adolphe Braun un modello di riferimento per la fotografia di riproduzione storica artistica, Bernard Berenson mostrò invece una certa predilezione per il fotografo romano Domenico Anderson, accogliendo con particolare entusiasmo l'arrivo della fotografia a colori che favorì le ricerche per i suoi studi sulle realtà artistiche venete e di cui Anderson fu protagonista a seguito di campagne fotografiche realizzate accanto allo storico dell'arte. Cfr. B. CESTELLI GUIDI, *Bernard Berenson e Domenico Anderson, Venezia 1893. Fotografia di documentazione e storia dell'arte veneta*, in I. M. MARIANI, S. PIERGUIDI, M. RUFFINI (a cura di) *Iconologie. Studi in onore di Claudia Ceri Via*, Campisano Editore, Roma, 2016.

³⁹*Ibidem*

⁴⁰*Ibidem*

ricerca che contribuì alla diffusione dei testi divenuti componenti di base per la sua *Storia dell'arte italiana*. E' infatti proprio su questa rivista che si ravvisano le fondamenta del metodo storiografico di impronta filologica, che recupera da Giovanni Morelli la tecnica dell'attribuzione fondata sul principio del "vedere e rivedere" le opere, e da Giovan Battista Cavalcaselle, "*esploratore delle realtà regionali*",⁴¹ l'indagine della complessità del territorio locale; un metodo accompagnato dalla rigorosa ricerca e verifica documentaria e archivistica delle fonti, necessarie alla ricostruzione storica delle personalità artistiche. Come sottolineato da Sciolla, l'interesse di Venturi per le fonti deriva dal positivismo e dalla necessità di eseguire un lavoro di ricostruzione filologica di opere e personalità artistiche esaustivo finalizzato alla restituzione della complessità artistica del territorio nazionale.⁴² Seguendo l'impostazione del catalogo dell'Estense, Venturi organizzò i numeri della rivista secondo percorsi tematici cronologicamente focalizzati su Medioevo e Rinascimento, studi di iconografia e problemi di restauro, conservazione e tecniche artistiche. Il periodico fu infatti considerato come mezzo di diffusione dei suoi studi (e dei collaboratori italiani e stranieri) da utilizzare con finalità educative e formative, uno strumento didattico arricchito da numeri monografici nei quali inserì grandi quantità di immagini, non più raggruppate in tavole fuori testo, bensì rigorosamente e graficamente strutturate. Fondamentale fu quindi per Venturi il processo di costruzione delle pagine, trattate dallo studioso "*come un'opera d'arte*", un'attenzione e un metodo di lavoro che si ritrova sulle pagine de l'"Arte" dove si attesta pienamente la sua idea di fotografia quale strumento documentario e illustrativo per la storia dell'arte con finalità non accessorie, bensì chiarificatrici di problemi e idee.

Il 23 dicembre 1889 Venturi viene chiamato a Roma alla dipendenza della Direzione Generale delle Antichità e delle Belle Arti per occuparsi del Catalogo dei beni artistici della nazione, missione affidata in precedenza a Giovan Battista Cavalcaselle, da Firenze a Roma, nel 1871. Le idee di Venturi in materia di schedatura furono presentate al 4° Congresso Storico Italiano organizzato dalla Deputazione di storia patria a Firenze, dal 19 al 28 settembre 1889 e alla presenza di importanti storici dell'arte, la maggior parte interlocutori dei suoi studi sulla Galleria Estense tra i quali Franz Wickhoff proveniente dall'Università di Vienna. Tra gli argomenti affrontati da Venturi vi era certamente l'urgenza di redigere un Catalogo

⁴¹S. VALERI, *I volumi della Storia dell'Arte Italiana* in M. D'ONOFRIO (a cura di) *Adolfo Venturi e la Storia dell'arte oggi*, Franco Cosimo Panini, Modena, 2008, p. 38.

⁴²G.C. SCIOLLA, *La critica d'arte del Novecento*, pp. 50-52.

Generale per il quale si confronta con ciò che era stato messo in pratica dai colleghi stranieri al fine di trasferire quanto appreso negli anni modenesi all'interno delle nuove disposizioni ministeriali in tema di catalogazione.

Nell'ambito del convegno fiorentino un'altra importante problematica aveva suscitato accesi dibattiti; il senso di responsabilità didattica dello studioso lo portò a sostenere l'introduzione, in tutte le Università del Regno, di una cattedra di storia dell'arte italiana, incominciando dall'Istituto di studi superiori di Firenze.⁴³

Nel 1896 Venturi ottenne l'incarico per l'insegnamento di storia dell'arte all'Università di Roma, uno scatto di carriera caldeggiato da Pasquale Villari al Consiglio superiore della pubblica istruzione rimarcando la necessità per l'Italia di conoscere la sua storia attraverso lo studio dell'arte.⁴⁴ Nel 1901 fu quindi istituita la cattedra di storia dell'arte medievale e moderna presso l'Università di Roma e tuttavia, come ricorda Mauro Moretti, non poche furono le difficoltà incontrate dal ministero per la convocazione di una commissione giudicatrice a cui sarebbe spettato il compito di valutare l'operato di Venturi per il conferimento dell'ordinariato, obiettivo non semplice e per il cui raggiungimento Venturi doveva puntare necessariamente sulla nomina per "chiara fama".⁴⁵

Sempre nell'ambito della didattica e dell'insegnamento della storia dell'arte, già alla fine dell'Ottocento, in varie città d'Italia, furono avviati programmi di sperimentazione di storia dell'arte come materia facoltativa anche all'interno dei licei classici, delle scuole normali e degli istituti tecnici, un argomento che aveva scatenato accesi dibattiti sulle pagine di riviste come "Nuova Antologia", "Il Marzocco" e il "Corriere della sera".⁴⁶ Tale dibattito non aveva lasciato indifferente Adolfo Venturi soprattutto per quanto riguardava la formazione professionale dei docenti che avrebbero dovuto insegnare all'interno delle strutture liceali, problematiche strettamente intrecciate con le vicende che interessarono la formazione universitaria, e delle quali si è animatamente dibattuto fino alla Riforma di Giovanni

⁴³ G. AGOSTI, *La nascita della storia dell'arte in Italia*, 1996, p. 88.

⁴⁴ Ivi, p. 131.

⁴⁵ Ivi, p. 154. Cfr. M. MORETTI, *Una cattedra per chiara fama. Alcuni documenti sulla 'carriera' di Adolfo Venturi e sull' insegnamento universitario della storia dell'arte in Italia (1889-1901)*, PISA - ITA, Edizioni della Normale, 1995, pagg. 41-99.

⁴⁶ E. FRANCHI, *Dalle cattedre ambulanti all'insegnamento ufficiale: l'ingresso della storia dell'arte nei licei*, in "Ricerche di storia dell'arte" *La storia dell'arte nella scuola italiana. Storia, strumenti, prospettive*, n. 79, Carocci editore, 2003, p. 5.

Gentile del 1923, quando fu reso ufficiale l'insegnamento della storia dell'arte sia nei licei classici che in quelli femminili.⁴⁷

Proseguendo quindi nel suo impegno professionale di studioso d'arte, nel 1901 Venturi diede alle stampe il primo libro della sua monumentale impresa editoriale, la *Storia dell'arte italiana* (pubblicata dalla casa editrice Hoepli) composta da venticinque volumi redatti in forma di manuale e indirizzati “*all'educazione italiana degli italiani*”.⁴⁸ Negli anni di massima diffusione delle teorie della “pura visibilità” (e dell'estetica neoidealista) questi volumi rappresentarono un caposaldo della bibliografia venturiana nei quali ampio spazio fu riservato alla cultura figurativa del Rinascimento con la pubblicazione di quattro tomi dedicati al Quattrocento e sette volumi al Cinquecento e, come ricorda Stefano Valeri, da quel momento: “*i cassetti degli antichi classificatori si stiparono sempre più di copie fotografiche tratte da lastre in vetro di cm 21x27, acquistate da Venturi presso i migliori fotografi italiani e stranieri specializzati nel settore e servite a corredo dell'opera, nella quale si contano quasi 18.000 immagini di architettura, pittura, scultura e arti minori*”.⁴⁹

Negli anni della libera docenza ottenuta grazie all'interessamento di Giosuè Carducci, fu sempre grazie al confronto con i colleghi tedeschi, per i quali non nascose la sua dichiarata ammirazione, che Venturi concretizzò il metodo da seguire per le lezioni di storia dell'arte, un programma che, oltre a rimarcare l'impronta della “scienza metodologica del conoscitore” nello studio filologico delle fonti, “*senza rinunciare alla doverosa visita sul campo*”,⁵⁰ comprese anche la conoscenza delle opere attraverso riproduzioni fotografiche, considerate quali utili strumenti per la comprensione dell'evoluzione degli stili e delle forme artistiche.⁵¹

L'integrazione tra l'educazione visiva e quella storica divenne questione fondamentale nel piano della didattica venturiana, che si concretizzò, anzitutto, nella prosecuzione della *Storia dell'arte italiana* arricchita da schede degli oggetti artistici (pittura, scultura, architettura e anche arti applicate) e da centinaia di riproduzioni che erano adatte per essere impiegate in aula. In mancanza di una struttura adeguata alla

⁴⁷ M. MIGNINI, *Storia dell'arte al femminile. L'insegnamento delle donne nel liceo classico durante il fascismo*, in “Ricerche di storia dell'arte” La storia dell'arte nella scuola italiana. Storia, strumenti, prospettive, n. 79, Carocci editore, 2003, pp. 61-65.

⁴⁸ M. DALAI EMILIANI, *Il progetto culturale e l'azione istituzionale di Adolfo Venturi per la Storia dell'arte nell'Italia unita*, in M. D'ONOFRIO (a cura di) *Adolfo Venturi e la Storia dell'arte oggi*, Franco Cosimo Panini, Modena, 2008, p. 26.

⁴⁹ S. VALERI, *La memoria riprodotta*, Lithos Editrice, Roma, 1996, p. 17.

⁵⁰ Ivi, p. 39.

⁵¹ Imprescindibile riferimento nella formazione venturiana è la figura di Giovanni Morelli dal quale Venturi trasse l'interesse per la tecnica del disegno analitico.

creazione di una fototeca, lo studioso preferì l'impiego di "libretti" o "tavole adatte per l'insegnamento"⁵² con cliché fotografici degli argomenti trattati a lezione anziché l'utilizzo delle diapositive, così care al collega Wölfflin, che riteneva poco utili ai fini di una *"severa comparazione tra le opere"*.⁵³ Schede di catalogo e fotografie costituirono quindi gli strumenti principali necessari alla completa formazione degli studiosi ai quali Venturi raccomandava l'utilizzo di un apparecchio fotografico consigliando loro *"di portarselo sempre dietro durante le perlustrazioni sul territorio"*⁵⁴ per registrare personalmente le opere durante le visite ai grandi musei delle città europee. Dal momento che la fotografia divenne parte integrante della storia dell'arte, fu quindi naturale per gli studiosi acquisire un ingente numero di materiali iconografici al fine di verificare e completare le proprie ricerche; qualità e quantità dei materiali disponibili furono quindi determinanti per la storia dell'arte intesa da Venturi come storia *"di costumi, di sentimenti, d'idealità (...) la storia intima, ideale della vita e delle tendenze dei popoli"* poiché *"insegnata con fotografie alla mano servirà per acuire l'osservazione del giovane, a guidarlo a comprendere l'evoluzione delle forme e i segreti della bellezza; a gustare l'opera d'un artista da suoi primi tentativi alla maturità del genio, a seguire il movimento d'una scuola d'arte"*.⁵⁵

Ma oltre alla fotografia in sé, e alla sua legittimazione come strumento di analisi visiva e strumento critico, fu la sua possibilità di riproduzione tipografica a risultare determinante grazie all'avvento, nel 1890 del retino fotozincografico. Questa tecnica garantì il trasferimento della fotografia sulla pagina del libro e della rivista avviando nuove possibilità di confronto tra testo e immagini.

E' in questo clima che Adolfo Venturi iniziò a promuovere le sue iniziative presentate nel 1903 al Congresso Internazionale di Scienze Storiche di Roma, fornendo un primo approccio sistematico ad una serie di temi tra i quali si auspicava la creazione di fototeche a uso didattico per fornire alle strutture universitarie e a quelle scolastiche liceali i materiali utili alla buona conduzione delle lezioni, con adeguati apparati illustrativi a supporto dell'affinamento dello sguardo e delle capacità di osservazione degli studenti.⁵⁶ A Roma infatti, al momento della nascita della cattedra di Storia dell'arte non esisteva una fototeca e i soli strumenti a

⁵²P. CALLEGARI, E. GABRIELLI, *Pietro Toesca e la fotografia. Saper vedere*, Skira, Torino, 2009.

⁵³ Ibidem

⁵⁴ Ivi, p. 17.

⁵⁵A. VENTURI, Prefazione alla presente edizione, Catalogo della ditta Adolphe Braun, 1887, p. XL.

⁵⁶Cfr. M. D'ONOFRIO (a cura di) Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi, Sapienza Università di Roma 25-28 ottobre 2006.

disposizione per la didattica furono le fotografie raccolte da Venturi durante i suoi viaggi in Europa, sistemate su grandi fogli in formato 100 x70 cm, oppure organizzate con le stampe dei cliché della sua *Storia dell'arte italiana* di cui a lezione veniva data lettura.

Tuttavia, oltre alle mappe utili ad una “filologia del confronto” un ulteriore strumento didattico impiegato in sede universitaria da Venturi fu l'Atlante, pubblicato dalla casa editrice Danesi, con schemi predefiniti di confronti tra opere e artisti; in seguito il docente si avvalse dell'aiuto di diapositive e singoli fototipi con cui “*l'allievo, più facilmente che nelle traduzioni, intenderà lo spirito del maestro e ne comprenderà la sua lingua*”.⁵⁷ Venturi si accorse, fin dal momento della sua diffusione, del potenziale didattico della fotografia, ma al contempo non poteva e non doveva sostituirsi alla visione dal vero giacché l'originale ha “*bisogno comunque di essere visto, annusato, toccato*”.⁵⁸

Con l'istituzione del primo insegnamento universitario di Storia dell'arte a Roma gli studiosi poterono finalmente affidarsi ad una seria documentazione di immagini gestita, presso la sede universitaria romana, dal bibliotecario dell'Alessandrina e trasferita, nel 1909, all'interno del Gabinetto di Storia dell'arte del quale Adolfo Venturi assunse la direzione. Presso la nuova struttura confluirono quindi le raccolte di materiali del docente che costituiscono il cospicuo nucleo di fototipi conservati oggi dalla fototeca dell'Università La Sapienza di Roma. Nel 1931, con l'abbandono dell'insegnamento da parte di Adolfo Venturi, le generazioni successive di storici dell'arte formatesi presso la Scuola di perfezionamento lavorarono nei campi della tutela e dell'insegnamento “*spesso con passaggi da un settore all'altro*”⁵⁹ arricchendo la documentazione fotografica dapprima con l'arrivo di Pietro Toesca (1877-1962) e con il contributo degli allievi Giulio Carlo Argan e Maurizio Calvesi⁶⁰ e successivamente con il figlio di Adolfo, Lionello Venturi (1885 – 1961).

⁵⁷A. VENTURI, Prefazione alla presente edizione, Prefazione al catalogo della Ditta Adolphe Braun, 1887, p. XL.

⁵⁸M. CALVESI, *Introduzione*, in Stefano Valeri, *La memoria riprodotta*, p. 12, Lithos editrice, Roma, 1997.

⁵⁹Op. cit. C. GAMBA, *Convergenza critiche divergenti: la generazione degli storici dell'arte nati nei primi tre lustri del Novecento*, in “Predella – Studi su Carlo Ludovico Ragghianti” n. 28.

⁶⁰S. VALERI, *La memoria riprodotta*, pp. 15-16, Lithos Editrice, Roma, 1997.

1.1 La scuola di Adolfo Venturi: Pietro Toesca e la fotografia

Dopo la laurea con Arturo Graf e Rodolfo Renier a Torino, l'arrivo di Pietro Toesca alla Scuola di perfezionamento di Adolfo Venturi all'Università di Roma nel 1900 costituì una particolare eccezione per l'intuito e le capacità che l'allievo dimostrò fin dalle prime attività condotte presso la scuola del maestro; qui apprese il metodo di studio venturiano in stretta relazione con un particolare utilizzo del mezzo fotografico che lo vide, alle volte, collaborare con fotografi professionisti e in altre occasioni, come vero e proprio regista degli scatti, spesso realizzati su commissione di Venturi.

Durante il periodo di formazione, in qualità di allievo alla scuola venturiana, Toesca *“maturò la sua vocazione per gli studi medievisti improntati a strenua filologia”*⁶¹ e sembrò essere interlocutore adatto a comunicare al maestro le novità introdotte dalle ricerche durante i viaggi di istruzione, riportando dettagli riguardanti restauri e attribuzioni sulle opere considerate.⁶² I due studiosi si confrontarono su temi disparati, comprese le pubblicazioni in corso di realizzazione per le quali Toesca svolse incarichi di ricerca iconografica a nome del maestro passando *“al setaccio i libri, gli studi e i cataloghi dei fotografi, compresi naturalmente gli Alinari, gli archivi delle case editrici e degli istituti di tutela”*.⁶³ Come si verificò sovente anche con altri allievi dell'illustre professore Toesca domandò più volte a Venturi di procurargli le riproduzioni necessarie alle sue pubblicazioni o di contribuire alle spese per il loro acquisto o depositando la proprietà del negativo.⁶⁴ In seguito alle numerose richieste di supporto scientifico, fu proprio per intercessione del maestro che Toesca riuscì ad entrare in contatto con il fotografo Giovanni Gargioli grazie al quale ebbe la possibilità di effettuare sopralluoghi all'interno di strutture il cui accesso gli sarebbe, con tutta probabilità, stato negato e fu sempre grazie al sodalizio con il fotografo che lo studioso apprese *“i fondamenti della sua peculiare impostazione, ossia una tecnica di ripresa analitica, lucida e spietata, volta a mettere a nudo le caratteristiche materiali dell'opera”*.

Nel corso della carriera dello studioso torinese, gli insegnamenti di Venturi appaiono particolarmente evidenti nel tentativo di Toesca di *“vedere”* e *“tornare a vedere”* le opere dal vivo sviluppando un *modus operandi* ravvisabile in ogni suo studio:

⁶¹G.C. SCIOLLA, *Tendenze formalistiche e filologiche nella critica d'arte europea del primo novecento. Adolfo Venturi, Pietro Toesca e i conoscitori italiani del primo Novecento* in La critica d'arte del Novecento, Utet 2010, p. 56

⁶²Cfr. M. D'ONOFRIO (a cura di) *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, Sapienza Università di Roma 25-28 ottobre 2006.

⁶³P. CALLEGARI, E. GABRIELLI, 2009, p.24.

⁶⁴Ibidem

dapprima lo studioso raccolse tutto il materiale fotografico disponibile sull'opera della sua ricerca, dopodiché, conscio della posizione soggettiva del fotografo nei confronti dell'opera, effettuò da sé gli scatti e in ultimo fece realizzare nuovamente le fotografie, questa volta, da un gruppo di fotografi professionisti ponendo a confronto i diversi punti di vista raccolti. Impiegando la fotografia quasi come uno strumento “precognitivo” lo studioso sembra voler “*prendere confidenza*” con opere viste in precedenza, studiandone approfonditamente i dettagli e il contesto. La fotografia risultò inoltre di notevole aiuto allo storico dell'arte durante l'esame dal vivo, in occasione di sopralluoghi e nelle fasi di osservazione ravvicinata, momenti in cui Toesca era solito eseguire ulteriori fotografie, con finalità mnemoniche o di approfondimento visivo dei particolari.

La necessità di disporre di riproduzioni fotografiche di qualità, eseguite secondo una propria concezione critica, si verificò anche nella sua attività didattica, quando, dopo essere arrivato secondo al concorso per la cattedra di storia dell'arte all'Università di Bologna (vinta da Iginio Benvenuto Supino) nel 1907 divenne professore straordinario di Storia dell'arte presso la Facoltà di Lettere a Torino dove rimase fino al 1914 per trasferirsi in seguito all'Università di Firenze e dal 1926 all'Università di Roma.⁶⁵ Una volta giunto a Torino Toesca lavorò per la nascita di un Istituto di Storia dell'arte realizzato sul modello venturiano, con la possibilità di accedere agevolmente ai materiali conservati presso il Gabinetto di storia dell'arte costituito da una biblioteca e una fototeca “*il più possibile aggiornate*”.⁶⁶ Gli anni della sua docenza a Torino, tra il 1905 e il 1912 videro una prolifica produzione di articoli sul Medioevo lombardo e piemontese con la redazione di esemplari opere di catalogazione (Aosta 1911); tra queste è doveroso citare *La pittura e miniatura in Lombardia* del 1912 dove Toesca affronta lo svolgimento del linguaggio pittorico lombardo attraverso il confronto tra le opere.⁶⁷ A Torino il suo metodo didattico si basò prevalentemente sull'impostazione di lezioni monografiche divise per “autori” o per “opere”, affrontate singolarmente e “*aggregate in sequenze coerenti, per arrivare a costruire un quadro d'insieme*”.⁶⁸ Inoltre come ricorda Giovanni Romano “*Toesca rilancia in*

⁶⁵ Come attesta la ricognizione sui rapporti tra Pietro Toesca e la fotografia di Paola Callegari ed Edith Gabrielli, restano oggi poche informazioni riguardo alle attività didattiche del docente a Firenze e a Roma ma si pensa che le lezioni fossero organizzate sul modello di quelle torinesi utilizzando metodi e strumenti in continuità con quelli acquisiti durante gli anni di formazione con Adolfo Venturi: atlanti, fototipi e diapositive.

⁶⁶ P. CALLEGARI, E. GABRIELLI, 2009, p. 103

⁶⁷ Cfr. P. TOESCA, *La pittura e la miniatura nella Lombardia: dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Einaudi, Torino, 1966.

⁶⁸ P. CALLEGARI, E. GABRIELLI, 2009, p.24.

*avanti la mira della ricerca , non solo attraverso il rigore dell'indagine e la riconsiderazione critica della bibliografia esistente , ma proponendo alla discussione nuovi documenti figurativi emersi da personali esplorazioni(in particolare tra Lazio e Campania) ”.*⁶⁹

Ancora più che per Venturi quindi, le fotografie costituirono il centro fondamentale dell'insegnamento di Toesca in aula, poiché è proprio intorno alle immagini che, secondo l'opinione del docente, le lezioni dovevano essere studiate, programmate e proposte agli allievi. A partire dal 1904, lo studioso si impegnò nel recupero dei fondi necessari alla realizzazione del Gabinetto di Storia dell'arte affinché si disponesse di strumenti *ad hoc* per rendere più specifica ed esatta la disciplina nel contesto della Facoltà di Lettere. All'inizio della sua attività di docente, in attesa della strumentazione necessaria, Toesca dovette fare affidamento sulle più datate tipologie di materiali didattici di reminiscenza venturiana; grandi fogli stampati che costituivano l'Atlante dalla ditta Danesi sulle quali erano disposte figure relative ad un medesimo argomento e quindi poste a confronto. Tale soluzione costituiva un modello visivo impostato, appunto, sull'interpretazione venturiana delle opere, non quindi adatto al pensiero dello studioso ligure che per soddisfare le proprie esigenze didattiche, decise di apportare significativi cambiamenti alle tavole del maestro. Successivamente, abolito il grande Atlante Danesi dai possibili strumenti per le sue lezioni, Toesca lavorò con l'ausilio di fogli di dimensioni ridotte, circa 18x24 cm, che garantirono l'accostamento contestuale di due opere al massimo; tali strumenti poterono essere accorpati dallo studioso a suo piacimento realizzando corpus iconografici meglio rispondenti alle sue necessità concettuali.⁷⁰ Le tavole dei zincotipi, montate con l'accostamento di più immagini presentate prive di titolo, ricalcavano fedelmente il percorso critico del docente che organizzò le lezioni secondo gruppi di immagini strutturati per scuola, o per località geografica o anche serie di scatti su temi monografici con confronti stilistici tra soggetti simili.

Tale organizzazione di immagini fu la medesima utilizzata per la realizzazione dell'apparato iconografico del primo tomo della *Storia dell'arte italiana: Il Medioevo* (1913-1927) una delle pubblicazioni di maggior rilievo di tutta la sua carriera nella cui introduzione il docente chiarisce la metodologia di approccio alla preparazione

⁶⁹ G. ROMANO, *Storie dell'arte . Toesca, Longhi, Wittkower, Previtali*, Donzelli editore, Roma, 1998, p. 10.

⁷⁰ Ibidem

dei materiali, all'analisi del profilo stilistico delle opere congiunta a quella iconografica attraverso l'analisi comparativa dei soggetti.⁷¹

Fu tuttavia solo con l'introduzione delle diapositive da proiezione (avvenuta stabilmente all'Università di Torino nel biennio 1910-1911) e con la nascita del Gabinetto di storia dell'arte a supporto dell'Istituto di Storia dell'arte Medievale e Moderna che Toesca riuscì a costruire personalmente l'ordine concettuale delle lezioni, intervenendo manualmente sulla sequenza delle immagini ed eliminando dal suo discorso critico il retaggio venturiano nella selezione dei soggetti.⁷²

Ma accanto all'attività didattica universitaria Toesca riservò particolare interesse per le pubblicazioni scientifiche curando la collocazione delle riproduzioni fotografiche all'interno dei saggi, in linea con il più generale contesto dei problemi relativi all'inserimento delle illustrazioni nei testi e nei manuali di storia dell'arte.⁷³ Collaboratore per la rivista "L'Arte" di Adolfo Venturi, di cui dal 1904 fu direttore, Toesca fu tra i primi ad essersi formato interamente sulle fotografie e un ottimo conoscitore della tecnica fotografica; ciò è testimoniato dalla sua capacità di utilizzo di diversi tipi di ottiche e soluzioni tecniche quali ad esempio lo zoom, capace di avvicinare progressivamente lo sguardo dell'osservatore attraverso sequenze di tre o quattro scatti, costituendo un "movimento virtuale" che lo avvicinò alle coeve sperimentazioni futuriste e in parte alla concezione di immagini in movimento tipica del cinematografo.⁷⁴ E' quindi attraverso tale profonda sensibilità per le forme visive della fotografia e delle sue più peculiari manifestazioni che Toesca riuscì a trasmettere ai suoi allievi un solido metodo pratico, accompagnato da una rigorosa struttura mentale che, attraverso il giusto utilizzo dello strumento fotografico, potesse avvicinarli allo studio della storia dell'arte ponendosi in relazione con la più aggiornata tradizione della *connoisseurship* italiana.⁷⁵

⁷¹ Cfr. P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana*, Vol. 1: *Il Medioevo*, Utet, Torino, 1927.

⁷² Per una specifica analisi delle lezioni di Pietro Toesca a Torino si rimanda alla lettura degli interventi di Fabrizio Crivello "Le immagini delle lezioni" e Paola Callegari / Edith Gabrielli "Le dispense del 1907 – 1908 a cura di Roberto Longhi e Temistocle Celotti" in "Pietro Toesca e la fotografia. Saper vedere" pp. 87-88.

⁷³ M. FERRETTI, *L'uso delle immagini nei manuali scolastici di storia dell'arte* in "Ricerche di storia dell'arte" - La storia dell'arte nella scuola italiana. Storia, strumenti, prospettive, n. 79, Carocci editore, Roma, 2003, pp.39-59.

⁷⁴ CALLEGARI, GABRIELLI, 2009, p.47.

⁷⁵ Si ricorda che la scuola di Pietro Toesca formò alcuni tra i più noti conoscitori della storiografia artistica italiana, tra i quali si citano: Roberto Longhi, Giuliano Briganti e Federico Zeri. Emerge con particolare evidenza il retaggio degli insegnamenti di Toesca nel Piero della Francesca di Roberto Longhi, pubblicato nel 1927 che ha suscitato l'interesse degli studiosi per il raffinato e innovativo apparato iconografico. In

1.3 Il gioco dell'arte, l'illuminazione del dettaglio fotografico. Riflessioni sull'uso delle immagini in Roberto Longhi.⁷⁶

Allievo di Pietro Toesca ed erede della sua tradizione di studi vicina al mercato dell'arte e alla fotografia come strumento attribuzionistico fu Roberto Longhi del quale si intende proporre una riflessione sull'utilizzo delle immagini focalizzando l'attenzione su due delle sue opere di maggior rilievo, *Piero della Francesca* e *Carlo Braccresco*, nelle quali emerge con particolare evidenza la sua “*tendenza al gioco, gioco che si direbbe anche il piacere di manipolare degli strumenti di lavoro, schede, fotografie, loupe, ingrandimenti come fossero tarocchi*”.⁷⁷ A partire dalla seconda metà dell'Ottocento, uno dei problemi più significativi per i primi storici dell'arte è stata la necessità di assicurarsi i materiali idonei allo svolgimento delle proprie ricerche, individuando nelle fotografie un corollario indispensabile per le lezioni sulle quali gli studenti potevano esercitarsi “*nella pratica della connoisseurship*”⁷⁸; si tratta di una pratica fondata sull'attenta analisi (direttamente condotta sugli originali) delle forme e che trova inizialmente nel disegno un fondamentale strumento analitico come nel caso dei primi conoscitori: Giovan Battista Cavalcaselle e Giovanni Morelli.

Come si è visto, la prima generazione di studiosi (tra i quali si ricordano Adolfo Venturi e Pietro Toesca) fu protagonista di un sentito dibattito in merito alle possibilità di studio e analisi dei manufatti storico-artistici offerte dalla fotografia⁷⁹ che in pochi anni divenne non solo un vero e proprio veicolo di documentazione del patrimonio culturale nazionale, ma anche strumento di analisi e interpretazione critica. Come afferma Donata Levi, tuttavia, la fotografia produceva una “*documentazione che necessitava di essere integrata*”⁸⁰ poiché, per quanto precise, le riproduzioni fotografiche non avrebbero potuto sostituire l'occhio umano, né l'osservazione diretta delle opere d'arte.

questa sede è stato riservato a tale studio longhiano uno spazio di approfondimento; vedi 1.3 Roberto Longhi, il gioco dell'arte, l'illuminazione del dettaglio fotografico.

⁷⁶Questo contributo su Roberto Longhi e la fotografia è stato pubblicato su “Elephant & Castle” laboratorio dell'immaginario ISSN 1826-6118, *Scrivere, vedere, dipingere. Prospettive transmediali per lo studio della letteratura*, ottobre 2016, a cura di G. RACCIS.

⁷⁷C. GARBOLI, “Longhi lettore”, in G. PREVITALI (a cura di) *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, Editori Riuniti, Roma, 1982, p. 108.

⁷⁸CALLEGARI, GABRIELLI, Pietro Toesca e la fotografia. *Saper vedere*, 2009, p. 44.

⁷⁹CESTELLI GUIDI 2008, p.41

⁸⁰D. LEVI, “Da Cavalcaselle a Venturi. La documentazione fotografica della pittura tra connoisseurship e tutela”, in A. SPIAZZI, L. MAJOLI, C. GIUDICI, *Gli archivi fotografici delle soprintendenze. Storia e tutela*. Atti della giornata di studio. Terra Ferma, Crocetta di Montello, 2010, p. 27.

In questo contesto si formò il giovane Roberto Longhi il cui rapporto con la fotografia si concentra sull'impiego di ingrandimenti selettivi delle riproduzioni delle opere e sulle possibilità di analisi tecnico-formali che essi determinano in relazione alla pagina scritta. Come scrive Gianfranco Contini, *“diversamente da altri suoi colleghi Longhi seguì con attiva simpatia il graduale processo della fotografia in nero e a colori”*⁸¹ impiegandone una cospicua quantità a supporto delle sue osservazioni, volte a *“interpretare i caratteri della creazione pittorica fino ai segni più intimi”*.⁸² Questa necessità di *“percorrere il quadro e leggerlo”*⁸³ si concretizza, nella narrazione longhiana, in una *“iper-traduzione”*, un testo mobile e dinamico che, appunto, *“traduce”* e *“sostituisce un tipo di comunicazione”*, quella materica e stilistica del dipinto, *“con un'altra”*, quella linguistico-narrativa della sua scrittura⁸⁴. Fin da giovanissimo Longhi ha mutuato dal suo maestro Pietro Toesca *“la convinzione che l'opera non sta mai da sola, è sempre un rapporto. Per cominciare: almeno un rapporto con un'altra opera d'arte”*⁸⁵ direttamente coinvolta all'interno di una relazione; questa relazione è da intendersi anzitutto in riferimento al modello di studio del *“paragone”*, della comparazione tra immagini.⁸⁶ Come scrive Massimo Ferretti infatti: *“si cominciava posando prima le riproduzioni delle opere documentate e di datazione incerta; poi aggiungendo quelle che non lo erano (la maggior parte); poi spostando e verificando altre ipotesi di ricostruzione. [...] Il percorso non poteva mai essere lineare. Solo all'inizio e poi sempre in modo provvisorio, si tendeva a prendere in considerazione una fotografia (un'opera) alla volta e addentrandosi ancora più nello specifico afferma che: con quell'andirivieni da una fotografia all'altra, si cercava di ristabilire o verificare il più convincente grado di reciprocità fra le componenti possibili e fatalmente intermittenti di una serie stilistica”*.⁸⁷ Questo metodo ha accompagnato Roberto Longhi nella sua professione di storico dell'arte costituendo la base del suo *“lavoro analitico sui dettagli”*.⁸⁸ Consapevole delle potenzialità del nuovo strumento, lo studioso aveva altresì compreso come esso non potesse rispecchiare in modo oggettivo la realtà; Longhi infatti non intendeva più la

⁸¹ G. CONTINI, “Prefazione” in G. Contini (a cura di) *Roberto Longhi. Da Cimabue a Morandi*, Mondadori, Milano, 1997, p. XII

⁸² Ivi, p. XXIII

⁸³ 1982, p.114

⁸⁴ C. GARBOLI, Longhi lettore, 1982, p. 113.

⁸⁵ G. PATRIZI, “Roberto Longhi e la narrazione come figura della leggibilità”, in G. PATRIZI, *Narrare l'immagine. La tradizione degli scrittori d'arte*, Donzelli Editore, Roma, 2000, p. 104.

⁸⁶ M.FERRETTI, “La doppia vita della fototeca Zeri”, in A. BACCHI, F. MAMBELLI, E. SAMBO (a cura di) *I colori del bianco e nero*, Fondazione Federico Zeri, Università di Bologna, 2014, p.31.

⁸⁷ Ivi, p. 31

⁸⁸ G. PATRIZI, 2000, p.115.

fotografia in senso positivistico, bensì come interpretazione della collaborazione tra il mezzo tecnico e lo sguardo dello storico dell'arte. Infatti, sulle pagine della rivista "Paragone" (n. 169), nel 1964, lo studioso sottolinea l'importanza assunta dallo storico dell'arte al fianco del fotografo e del fotocolorista, come aveva sottolineato in precedenza il suo maestro Toesca, sostenendo che, anche in riferimento al lavoro svolto dalle grandi ditte fotografiche, *"non è bisogno di dire di che vantaggio furono le indicazioni della critica fiancheggiante"*.⁸⁹ Il fotografo deve possedere le competenze tecniche atte a mettere in pratica l'idea stabilita, a priori, dallo storico dell'arte, il solo capace di indicare al tecnico *"la veduta giusta e le luci esatte per le riprese fotografiche"*.⁹⁰ Data la sua capacità di "selezionare" parti differenti di un soggetto e grazie alle possibili manipolazioni cui le riproduzioni potevano essere sottoposte, la fotografia è servita a soddisfare molteplici tipologie di indagine: ipotesi attribuzionistiche, documentazione dei dettagli, osservazione delle modifiche apportate in seguito ad un intervento di restauro. Durante il corso della sua carriera Roberto Longhi si è inoltre interessato agli sviluppi tecnologici del colore e alla qualità delle riproduzioni fotografiche per gli apparati illustrativi delle pubblicazioni storico-artistiche; lo studioso aveva affrontato il problema dell'instabilità delle riproduzioni fotografiche a colori (1964, p. 29), pur non mostrandosi contrario al loro utilizzo nello stesso momento in cui, nonostante il progredire delle tecniche, molti suoi colleghi avevano deciso di rimanere fedeli alle più tradizionali raffigurazioni in bianco e nero.

Lo studioso ha inoltre sottolineato l'ottimizzazione della progressione tecnologica della fotografia, in particolare nell'ambito accademico, affermando che *"gli storici e i professori non storcono più il naso dinanzi alle quadricromie, gli allievi non mormorano, anzi si rallegrano di seguire, quando è decente, il commento alle diapositive, finalmente a colori"*, mentre la situazione nelle Università italiane riguardo alla strumentazione didattica si presentava ancora in modo molto diversificato. L'attenzione di Longhi per la fotografia a colori, infatti, si nota nelle sue pubblicazioni dove, nonostante le ancora rare possibilità di stampa, i dettagli a colori sono stati inseriti nel testo in veste di tavole numericamente esigue rispetto alla ricchezza dell'apparato illustrativo riprodotto in bianco e nero. Lo studioso ha affermato in più occasioni di essere stato, fin da giovane, sostenitore degli inserti

⁸⁹ R. LONGHI, "Il critico accanto al fotografo, al fotocolorista e al documentarista" in "Paragone Arte", Rizzoli Editore, Milano, 1964, p. 30.

⁹⁰ Ibidem

cromatici giacché per “*il suo Caravaggio*”⁹¹ aveva deciso di pubblicare quasi l’intero repertorio iconografico a colori, un’iniziativa definita dallo stesso come “*un atto di coraggio*”.⁹² È il Piero della Francesca, monumentale opera monografica del 1927⁹³, insieme al più tardo Carlo Braccresco del 1942, l’esempio maggiormente significativo per la definizione della “grammatica dell’attribuzionismo” longhiano e nei quali si rileva maggiormente la struttura a “due piani” impiegata dall’autore; infatti come suggerisce André Chastel, i suoi studi sono costruiti come una pala d’altare “*dipinto centrale, tutto in una volta, e “predella”, oserei dire a diversi scomparti. Al primo corrisponde il testo, l’analisi dei fatti stilistici, la tradizione letteraria delle ricerche figurative. Al secondo l’apparato filologico e documentario, affidato alle note o alle appendici*”.⁹⁴ Gli elementi che costituiscono tale grammatica sono i “punti-forza” sui quali “*lo studioso basava le sue agnizioni e selezionava i tratti pertinenti da prendere in considerazione nella morfologia dell’opera d’arte*”⁹⁵ riservando un ruolo critico-descrittivo predominante al rigore del dettaglio pittorico e alla selezione dei particolari fotografici. Il Piero della Francesca è stato, ed è ancora, uno dei principali riferimenti per coloro che desiderano studiare la scrittura longhiana e il suo rapporto con il dettaglio fotografico.⁹⁶

Le pagine di questa monografia assumono le caratteristiche di un ipertesto che, a partire dalla parola, offre l’innesto di un percorso visivo di immediata capacità comunicativa. Complesso è capire fino in fondo il labile interscambio del gioco narrativo e fotografico di Longhi, ovvero se il suo testo si sviluppa a partire dall’arte per giungere alla letteratura oppure viceversa. La prosa longhiana mantiene intatta, in ogni passaggio descrittivo, l’esperienza emotiva derivata da un personale incontro con le opere, una relazione che non può essere sostituita dal solo studio delle riproduzioni fotografiche, come invece aveva sostenuto Bernard Berenson nel 1948: “*non mi vergogno a confessare che mi è capitato di andare fuori strada più spesso*

⁹¹ In riferimento alla mostra organizzata da Roberto Longhi stesso a Milano, Palazzo Reale, 1951, R. LONGHI, 1964, p. 29.

⁹² Ibidem

⁹³ La prima edizione è del 1927; la seconda e la terza edizione risalgono rispettivamente al 1942 e al 1962.

⁹⁴ Cfr. A. CHASTEL, “Roberto Longhi, il genio dell’*ékphrasis*” in G. PREVITALI (a cura di) *L’arte di scrivere sull’arte. Roberto Longhi e la cultura del nostro tempo*, Editori Riuniti, Roma, 1982, p. 57; la citazione è riportata anche in G.C. SCIOLLA, *La critica d’arte del Novecento*, p. 157.

⁹⁵ A. ROSSI, “Longhi, il “Braccresco” o la grammatica dell’attribuzionismo”, in G. PREVITALI (a cura di) *L’arte di scrivere sull’arte. Roberto Longhi e la cultura del nostro tempo*, Editori Riuniti, Roma, 1982, p. 219.

⁹⁶ Si considera in questa sede la terza e ultima edizione del 1962, quella pubblicata nelle Opere complete che, grazie alle note, aggiunte postume dallo stesso Longhi, permette di cogliere i ripensamenti, le aggiunte e le sostituzioni che hanno interessato l’apparato iconografico di cui lo studioso fornisce una volontaria testimonianza.

*quando ho visto l'opera d'arte faccia a faccia, che quando ne ho conosciuto solo le riproduzioni".*⁹⁷ La scrittura longhiana è quindi il risultato dell'esperienza analitica conseguita con il mezzo fotografico e completata dalla obbligatoria attività di visione dal vero dell'opera stessa. Si sottolinea che il Longhi trasforma in prosa tali esperienze, *"improvvisi fioriture"*,⁹⁸ azioni e pause che concorrono alla descrizione dell'oggetto d'arte per mezzo di metafore che Mina Gregori ha definito con il termine di *"equivalenze verbali"*⁹⁹ Giorgio Patrizi e Gianfranco Contini hanno inoltre specificato le caratteristiche delle terminologie e proprietà linguistiche longhiane, addentrandosi nel *"rischio corso ad ogni parola"*,¹⁰⁰ azzardi letterari concessi alla narrazione e alla complessità del discorso critico dello storico in relazione al susseguirsi delle illustrazioni, in una ricerca di perfetta compenetrazione tra linguaggio verbale e montaggio di immagini.¹⁰¹ Nel Piero le tavole a colori che inframezzano il testo sono dettagli fotografici; di questo dà ragione l'autore nella premessa alla seconda edizione del 1942, in cui sottolinea che: *"l'antico materiale illustrativo, che fu anch'esso esemplare a tante altre scelte e diede, involontariamente, fin troppo l'avvio alla smania, spesso sbadata dei 'particolari' e dei 'particolari dei particolari', ritorna qui quasi identico, salvo l'aumento di qualche brano importante e la sostituzione di qualche vecchia tavola quando la fotografia ne promettesse una migliore"*.¹⁰² Queste "incursioni" cromatiche possono trasformarsi in veri e propri "argomenti chiave" delle indagini attribuzionistiche di Longhi¹⁰³ e costituiscono un sistema di comunicazione visiva atto a sottolineare le cromie e lo stile pittorico analizzati dallo studioso nelle opere di Piero della Francesca; come si coglie, ad esempio, dalla plastica distribuzione e nella significativa attenzione riposta nel taglio dei particolari paesaggistico-architettonici e delle figure, spesso posti a confronto e affiancati, laddove nelle opere vi siano sfondi

⁹⁷ A. BACCHI, "Vive e vere traduzioni dei nostri capolavori", in A. BACCHI, F. MAMBELLI, M. ROSSINI, F. SAMBO, (a cura di) *I colori del bianco e nero. Fotografie storiche nella Fondazione Zeri 1870 – 1920*, Fondazione Federico Zeri, Bologna, 2014, p. 11.

⁹⁸ A. CHASTEL, "Roberto Longhi, il genio dell'ekphrasis", 1982, p. 57

⁹⁹ M. GREGORI, "Il metodo di Roberto Longhi", in G. PREVITALI (a cura di) *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi e la cultura del nostro tempo*, Editori Riuniti, Roma, 1982, p.126.

¹⁰⁰ G. PATRIZI, *Narrare l'immagine. La tradizione degli scrittori d'arte*, 2000, p. 105.

¹⁰¹ Tale connubio ha raggiunto il suo maggior risultato nel documentario *Carpaccio* del 1947, una delle sue più importanti esperienze di critica divulgativa (seguito dal documentario su *Caravaggio*) che, come affermato da Longhi: "sarà utile a chiarire le mie preferenze per un testo volutamente elementare, corsivo, ma perfettamente sincrono allo scorrere delle immagini, e ad esse, mi lusingo, aderente, anzi adesivo" (Longhi 1964, p. 31).

¹⁰² R. LONGHI, "Piero della Francesca", 1962, p. VII.

¹⁰³ A. CHASTEL, "Roberto Longhi il genio dell'ekphrasis", 1982, p. 58.



Università degli Studi di Genova

Facoltà di Lettere e Filosofia

Il Battesimo di Cristo.
Particolare degli angeli

Da Roberto Longhi "Piero
della Francesca"

(1963)



1. Il Battesimo di Cristo. Particolare di due angeli

Londra, National Gallery

che Longhi individua come speculari.¹⁰⁴ L'utilizzo delle metafore, così caratteristico nella scrittura longhiana, permette l'affermarsi di "*amplificazioni retoriche o dettagli significanti*"¹⁰⁵ proprio a partire dalle relazioni instaurate nel testo con le immagini.

Il volume, nell'edizione del 1962 presenta, oltre alle riproduzioni dei particolari a colori, un insieme cospicuo di immagini in bianco e nero. L'apparato iconografico è concepito secondo uno schema preciso dove a ogni opera corrisponde una prima riproduzione integrale a cui segue una sequenza di ingrandimenti di dettagli. L'autore "*ritaglia dov'è necessario, il motivo e lo riproduce pubblicando il particolare fotografato nella sua nitidezza talvolta enigmatica. Questo lavoro analitico sui dettagli scelti in funzione dei momenti della descrizione è diventato – si sa – uno degli elementi più efficaci e originali del suo metodo*"¹⁰⁶ basato su un rapporto di "perfetta connivenza", dove testo e immagine calzano, l'un l'altra, "*come un guanto*".¹⁰⁷ La ricchezza dell'apparato illustrativo dell'ultima edizione, tuttavia non riesce a soddisfare alcune osservazioni già definite da Longhi nella versione giovanile del 1927. Si fa riferimento, ad esempio, all'affresco della Leggenda del legno della Croce (presso il coro della chiesa di San Francesco in Arezzo) caso in cui Longhi lamenta la mancanza di materiale fotografico sufficiente alla riproduzione delle "*sole parti di mano di Piero*"¹⁰⁸ come il caso dei due dottori Ambrogio e Agostino. È invece presente l'immagine raffigurante uno dei due profeti riconducibili allo stesso ciclo di affreschi; si può ipotizzare che la riproduzione impiegata in questa edizione faccia riferimento all'utilizzo dello scatto originale realizzato dal fotografo Domenico Anderson di Roma, del tutto simile a quello impiegato anche da Pietro Toesca a corredo della voce su Piero della Francesca pubblicata nell'Enciclopedia Italiana di Scienze Lettere ed Arti.¹⁰⁹

È nelle note longhiane che emerge l'importanza della fotografia come testimonianza di opere non più visibili o le cui caratteristiche sono state modificate nel tempo, o ancora in cui la riproduzione fotografica è rimasta il solo e unico testimone delle condizioni dell'opera prima dei restauri. Come nel caso della Crocefissione, proveniente dalla collezione di John D. Rockefeller: qui l'autore sottolinea le

¹⁰⁴ Si fa riferimento al *Dittico dei Signori di Urbino* di Piero della Francesca e alla ricchezza delle riproduzioni fotografiche che spesso mostrano inquadrature e tagli visivi inusuali, atti a sottolineare parti di particolare interesse nella narrazione longhiana.

¹⁰⁵ G. PATRIZI, 2008, p. 108

¹⁰⁶ G. CHASTEL, "Roberto Longhi il genio dell'ekphrasis", 1982, p. 58.

¹⁰⁷ R. LONGHI, "Il critico accanto al fotografo, al fotocolorista e al documentarista", in "Paragone Arte", 1964, p. 32.

¹⁰⁸ R. LONGHI, 1962, p. 210.

¹⁰⁹ P. CALLEGARI, E. GABRIELLI, "Pietro Toesca. Saper Vedere", 2009, p. 128.



Università degli Studi di Genova

Facoltà di Lettere e Filosofia

Piero della Francesca

La leggenda della croce.
Un profeta, in Roberto
Longhi, *Piero della*
Francesca (1963)



43. *La leggenda della Croce. Un profeta*

Arezzo, San Francesco



Università degli Studi di Genova

Facoltà di Lettere e Filosofia

Domenico Anderson

Particolare del ciclo
decorativo di Piero della
Francesca nel coro della
chiesa di San Francesco ad
Arezzo, Roma, Istituto
della Enciclopedia Italiana,
Archivio iconografico.



17304 - AREZZO - Incognito - Piero della Francesca - Chiesa di S. Francesco - Arezzo - 1465



Università degli Studi di Genova

Facoltà di Lettere e Filosofia

Piero della Francesca

*Resurrezione di Cristo con
l'inquadro architettonico,*
in Roberto Longhi, *Piero
della Francesca* (1963)



145. *Resurrezione di Cristo con l'inquadro architettonico*

San Sepolcro, Municipio



Università degli Studi di Genova

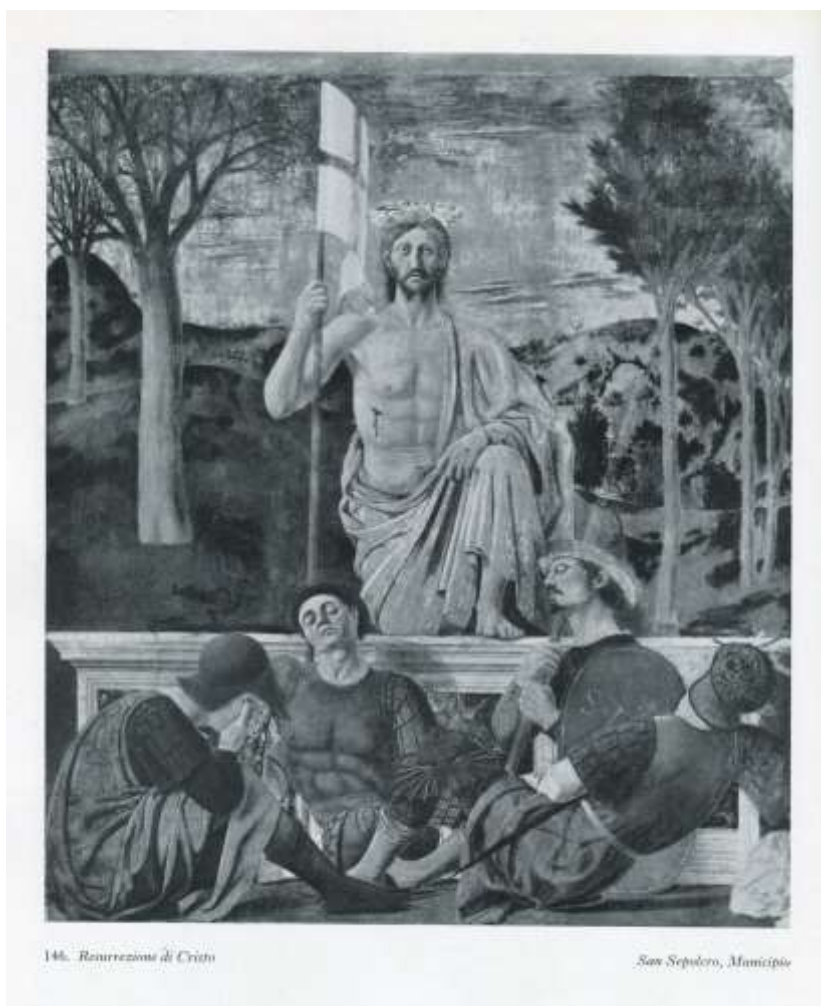
Facoltà di Lettere e Filosofia

Piero della Francesca

Resurrezione di Cristo

In Roberto Longhi

Piero della Francesca
(1963)



modifiche cui la tavola è stata sottoposta mentre si trovava sul mercato artistico fiorentino. In merito scrive Longhi: “*chi voglia del resto vederlo con le vecchie rabbeccature e prima dell’ultimo ingannevole restauro, non ha che a consultare la fotografia (Reali, 248) esistente presso l’Istituto storico-artistico tedesco di Firenze*”.¹¹⁰ Tra le note aggiunte nel 1962 si trova anche il caso della Resurrezione di Cristo nel Municipio di San Sepolcro, in cui Longhi sostiene che la riproduzione fotografica dell’affresco sia stata realizzata mantenendo i resti della composizione architettonica, “*solitamente tralasciata*”.¹¹¹ L’autore riporta tale osservazione nella didascalia di accompagnamento all’immagine della “Resurrezione di Cristo con l’inquadro architettonico”¹¹² riflettendo sul *modus operandi* dei fotografi e sull’attenzione da essi riposta al contesto di collocazione dell’opera, dal momento che non tutti, come riferito dallo stesso Longhi, avevano la cura di interessarsi alla “cornice” degli affreschi, focalizzandosi direttamente sulla scena “scontornata”. Lo studioso ha di fatto sottolineato l’importanza delle indicazioni che lo storico dell’arte deve impartire al fotografo, che in questo tipo di documentazioni fotografiche assolve un ruolo meramente tecnico. Un dettaglio simile non poteva quindi sfuggire ad un occhio attento come quello di Longhi, considerando che la collocazione di un’opera entro la propria struttura compositiva poteva (e può tutt’ora) rappresentare un fattore determinante nelle pratiche attributive, sia a livello cronologico, che autoriale; infatti lo studioso ricorda che “*due fotografie normali, eseguite da due operatori diversi sullo stesso dipinto, tornano differentissime*”¹¹³ L’utilizzo della fotografia e la collocazione sequenziale delle immagini si ripropongono anche in un altro significativo passo della narrazione longhiana, il Carlo Braccesco pubblicato nel 1942. Dal punto di vista linguistico le pagine dedicate all’Annunciazione del Louvre parrebbero essere una rielaborazione di appunti personali del 1920, “*vecchie spuntature d’impressione immediata*”¹¹⁴ presi di fronte all’opera.

Su questa espressione letteraria ha scritto Aldo Rossi¹¹⁵ addentrandosi nelle relazioni narrative e visive che lo studioso ha costruito per individuare la “morfologia”

¹¹⁰ R. LONGHI, 1962, p. 221

¹¹¹ R. LONGHI, 1962, p. 225

¹¹² Longhi pone a confronto le due versioni dello stesso affresco per mostrare il cambiamento percettivo creato dalla presenza o dall’assenza del motivo architettonico.

¹¹³ A. FITTIPALDI, “Roberto Longhi e la tutela dei beni culturali”, in G. PREVITALI (a cura di) *L’arte di scrivere sull’arte. Roberto Longhi e la cultura del nostro tempo*, Editori Riuniti, Roma, 1982, p. 101.

¹¹⁴ G. CONTINI, “Prefazione”, 1997, p. XLVI.

¹¹⁵ A. ROSSI, “Longhi: il Braccesco o la grammatica dell’attribuzionismo”, in G. PREVITALI (a cura di) *L’arte di scrivere sull’arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, Editori Riuniti, Roma, 1982, pp. 219–235.



Università degli Studi di Genova

Facoltà di Lettere e Filosofia

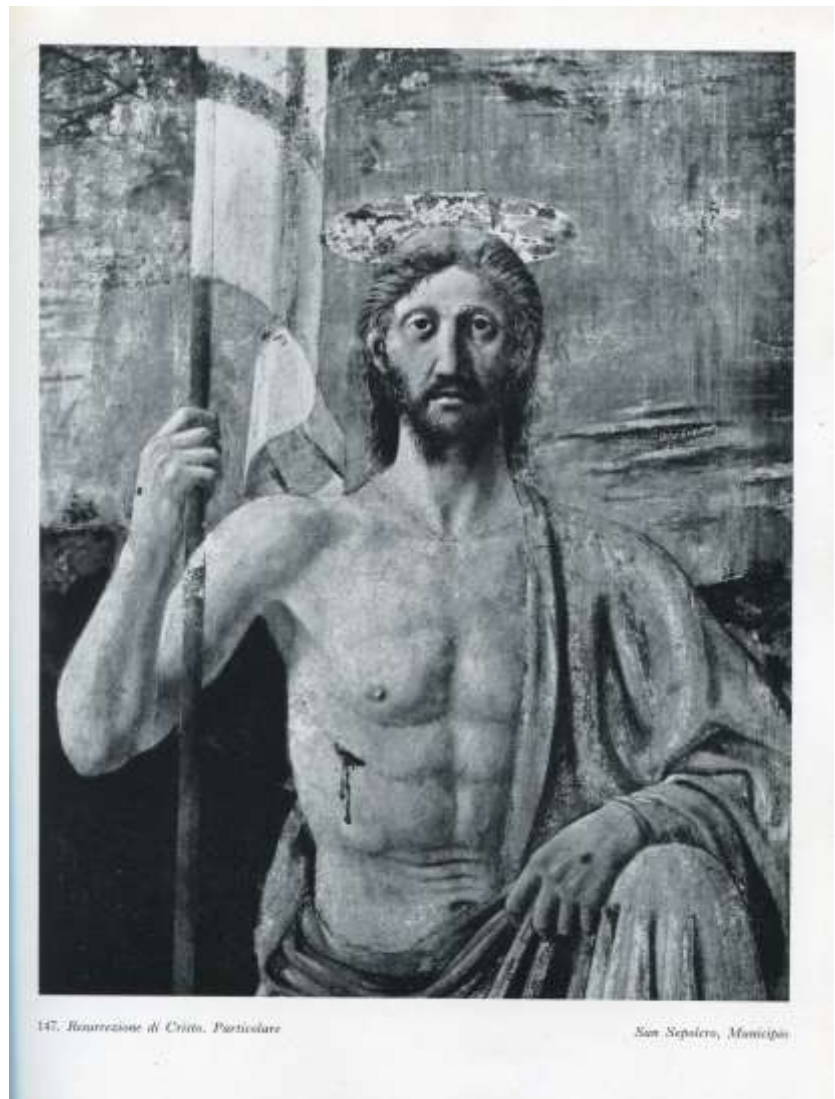
Piero della Francesca

Resurrezione di Cristo

Particolare

In Roberto Longhi

Piero della Francesca
(1963)





Università degli Studi di Genova

Facoltà di Lettere e Filosofia

Piero della Francesca

Resurrezione di Cristo

Particolare del volto

In Roberto Longhi

Piero della Francesca

(1963)



148. *Resurrezione di Cristo. Particolare*

San Sepolcro, Municipio

dell'opera d'arte¹¹⁶ una riuscita applicazione del metodo attribuzionistico longhiano avviata a partire dall'analisi fotografica dell'opera e implementata dalle ricerche sul retroterra culturale e stilistico del Braccesco. Carlo Braccesco è il saggio in cui l'abilità del Longhi scrittore d'arte emerge con particolare enfasi “*per il montaggio, i fiati, le sospensioni*” che arricchiscono la sua prosa,¹¹⁷ un complesso intreccio di accostamenti verbali e visivi, *un'iperletterarietà*¹¹⁸ costruito intorno all'opera parigina e ad altri esempi presi in considerazione a sostegno della propria attribuzione, come ad esempio la citazione delle opere di Vincenzo Foppa e del contesto pittorico lombardo della sua epoca. L'articolazione del testo si risolve in una ricca descrizione delle opere secondo un punto di vista obliquo,¹¹⁹ una visione trasversale che inquadra l'opera analizzata con il contesto culturale, tecnico e storico dell'epoca immergendosi in profondità, alla scoperta delle basi della creazione del dipinto. L'apparato illustrativo in bianco e nero presente nell'edizione considerata ripropone il criterio, già più volte riscontrato nello studio longhiano, secondo cui l'osservazione, dalla visione di insieme, si spinge nei dettagli. Così avviene anche per la *Crocefissione* e il *Miracolo di Sant'Andrea*, opere di autografia certa, in cui Longhi, aiutato anche dall'analisi dal vivo, ha rintracciato similitudini stilistiche e fatti collaterali le cui congiunzioni lo hanno indotto ad attribuire definitivamente l'opera del Louvre a Carlo Braccesco. Vero è anche, come scrive lo stesso Longhi, che quell'incontro con l'opera è stato “*preparato dopo molto inutile rovello sulle fotografie dell'Alinari*”,¹²⁰ affermazione con cui lo studioso intende evidenziare l'importanza della visione diretta dell'opera d'arte a conferma (o negazione) delle analisi compiute sulle fotografie e sottolineando che i dettagli dell'opera e “*le profusioni di ori che vi circolano*”¹²¹ non potevano essere colti nella loro pienezza se non “*dopo tante ore consumate nell'interrogatorio diretto*”(269).

Infatti l'autore prosegue spiegando come “*i ricordi dello storico dell'arte non sono soltanto, come molti inclinano a credere, ricordi di tavolino e di scintille scoccate, automaticamente, tra la pila fotografica e la pila documentaria, ma anche, e molto di più, di viaggi senza meta, d'incontri fortuiti, di lunghi approcci con le opere, ostinatamente mute*”.¹²² Il rapporto diretto con l'opera non poteva quindi essere

¹¹⁶ Ivi, 1982, p. 219.

¹¹⁷ Ivi, 1982, p. 221.

¹¹⁸ S. FACCHINETTI, *Carlo Braccesco*, Fondazione Pietro Bembo, Ugo Guanda Editore, Parma, 2008, p. 77.

¹¹⁹ A. ROSSI, 1982, p. 228.

¹²⁰ R. LONGHI, *Carlo Braccesco*, Castello Sforzesco, Milano, 1942, p. 267.

¹²¹ Ibidem

¹²² Ibidem

sostituito dalla statica visione delle riproduzioni, nemmeno grazie alla perizia tecnica degli Alinari, o di Domenico Anderson, né ai focus sui dettagli come indizi fondamentali per l'attribuzione. Serviva un dono che, nel caso di Longhi, *“è la creazione letteraria di un oggetto che già esiste, la sua rivelazione formale”*.¹²³

È grazie alla scrittura che lo studioso restituisce vita all'opera, donando la parola alle “opere mute”, come egli stesso le definisce, ma al contempo è dall'arte, dal bagliore dell'oro, dalle *“ombre ardesia”* che Longhi ha tratto la linfa della sua narrazione, un gioco di continuo interscambio tra linguaggi che si compenetrano. Il rapporto di reciproche relazioni tra narrazione e immagini avviene pertanto quando *“Il quadro può essere narrato perché il linguaggio del critico ha individuato la cifra del pittore e del suo stile”*.¹²⁴ Una lezione, questa del Carlo Braccresco, come testimoniato dal ricordo di Giuliano Briganti, in cui è riassunta la forza dell'intuizione longhiana. Il percorso critico dello studioso sulle immagini è quindi parte integrante della sua spiegazione letteraria, con cui *“faceva prendere conoscenza visiva parlando, indicando, sulle opere o sulle fotografie, particolari che riportava sempre a qualche realtà conosciuta”*¹²⁵ e intervallando la descrizione dell'opera principale con argomenti *“che mai prima erano stati visti nella loro congiunzione con simile ricchezza di illuminazioni”*.¹²⁶ La sequenza delle illustrazioni non riesce, da sola, ad esprimere i momenti di forte emotività colti dall'autore durante la visione diretta dell'Annunciazione, un'emotività concretizzata, invece, dall'operazione di *“recupero, di dislocazione, di combinazione”*¹²⁷ con cui Longhi ha trasposto il rapporto forma-linea-tono rilevato nell'opera all'interno del suo linguaggio poetico e narrativo. La selezione di immagini non restituisce con la stessa forza della scrittura *“la dimensione tensiva del testo pittorico”*,¹²⁸ un'inefficacia forse causata dalle limitazioni date dalla monocromia delle stesse.

¹²³ C. GARBOLI, “Longhi lettore”, in G. PREVITALI (a cura di) *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi e la cultura del nostro tempo*, Editori Riuniti, Roma, 1982, p.112.

¹²⁴ G. PATRIZI, “Roberto Longhi e la narrazione come figura della leggibilità”, 2000, p. 115.

¹²⁵ G. BRIGANTI, “La giornata di Longhi”, in G. PREVITALI (a cura di) *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi e la cultura del nostro tempo*, Editori Riuniti, Roma, 1982, p. 39.

¹²⁶ A. ROSSI, “Longhi: il Braccresco o la grammatica dell'attribuzionismo”, 1982, p. 221.

¹²⁷ Ivi, p. 223.

¹²⁸ G. PATRIZI, “Roberto Longhi e la narrazione come figura della leggibilità”, 2000, p. 116.



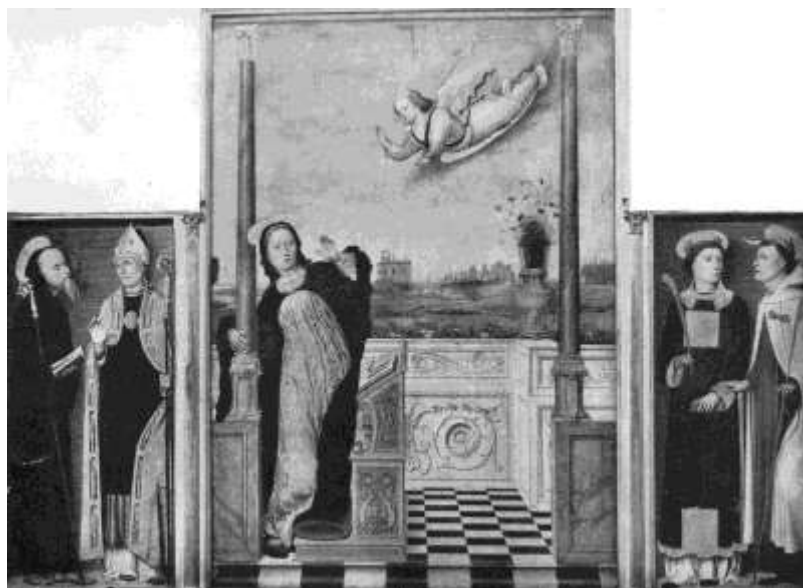
Università degli Studi di Genova

Facoltà di Lettere e Filosofia

Carlo Braccresco

*Trittico con
l'Annunciazione fra
quattro santi*

in Roberto Longhi, *Carlo
Braccresco* (1942)



Longhi scrive per l'opera vera, con la stessa ricchezza della materia pittorica, con lo stesso scintillare dell'oro e con le medesime vivacità e varietà tonali presenti nell'*Annunciata* del Braccesco, grazie alle impressioni colte dinnanzi ad essa e non in funzione della sua riproduzione fotografica. Non appaiono inoltre significativi dettagli a colori dei volti delle figure (come avviene invece nel caso del Piero della Francesca); i particolari delle riproduzioni non sono incisivi quanto la capacità letteraria di Longhi di esprimere "*l'aspetto fisiognomico dell'opera*"¹²⁹ e di conferire rilievo alla materia pittorica intesa come "*vero personaggio*".¹³⁰ Le immagini seguono un iter ordinato che perde, nella sua rigida sequenzialità, il tratto distintivo della dinamicità e dell'immediatezza della visione longhiana. È proprio, infatti, questa immediatezza a prevalere nel testo come caratteristica dell'acquisizione che l'autore fa delle particolarità del Braccesco, trasformando i dettagli in momenti chiave del processo di attribuzione¹³¹ e transitando dal codice figurativo a quello letterario. La narrazione si sviluppa in questo caso nella definizione dell'operare artistico del pittore giungendo poi, con l'ironia che spesso si incontra nella produzione letteraria longhiana, alla suspense del momento finale. Qui, dopo la peregrinazione nei dettagli e nelle visioni di "scorcio" dell'*Annunciazione*, lo studioso si accinge a rivelare al lettore il nome del ricercato autore, grazie al suo "*talento poco comune a svelare significati*".¹³² In conclusione, dall'analisi dei casi presentati emerge chiaramente come il metodo longhiano si basasse da una parte sull'osservazione critica di un'immagine oggettiva, ovvero, la riproduzione fotografica, in intero e in dettaglio, dell'opera d'arte, e dall'altra sull'insostituibile visione dal vero della stessa (come sostenuto in precedenza anche da Adolfo Venturi e Pietro Toesca).

Tali aspetti sopra citati, comprese le cromie, sono indagati dallo studioso in relazione alle necessarie comparazioni stilistiche reperibili per il periodo in cui l'opera presa in esame è contestualizzata. Questa prima riflessione sulle relazioni tra immagini e testo nella produzione letteraria e storico-artistica di Roberto Longhi, senza alcuna pretesa di mostrarsi esaustiva, intende presentarsi come falange di un percorso critico più ampio, che possa addentrarsi, attraverso la formulazione di nuovi esempi e casi di studio futuri, nella complessità dei rapporti che intercorrono tra lo sguardo critico dello storico dell'arte e le riproduzioni fotografiche delle opere d'arte.

¹²⁹ A. CHASTEL, "Roberto Longhi il genio dell'ékphrasis", 1982, p. 64.

¹³⁰ Ivi, 1982, p. 64.

¹³¹ A. ROSSI, "Longhi: "il Braccesco" o la grammatica dell'attribuzionismo", 1982, p. 228- 229.

¹³² A. CHASTEL, "Roberto Longhi il genio dell'ékphrasis", 1982, p. 64.



Università degli Studi di Genova

Facoltà di Lettere e Filosofia

Carlo Braccresco

*Crocefissione di
Sant'Andrea*

In Roberto Longhi

Carlo Braccresco (1942)



1.4 Iginio Benvenuto Supino e la cattedra bolognese di storia dell'arte. La fotografia per la storiografia artistica.

Negli stessi anni in cui Adolfo Venturi diede vita alla sua monumentale impresa letteraria della *Storia dell'arte italiana*, la cattedra di storia dell'arte a Bologna vide protagonista Iginio Benvenuto Supino (Pisa, 1858 – Bologna, 1940) che al concorso del 1907 fu preferito a Pietro Toesca, divenuto in seguito docente all'Università di Torino. Supino giunse all'Università di Bologna dopo numerose esperienze museali condotte sul territorio toscano, da Pisa dove inaugurò il primo Museo cittadino nella chiesa e nel convento di San Francesco, a Firenze dove fu Direttore del Museo del Bargello dal 1896 al 1907. Fu durante gli anni fiorentini che Supino iniziò a lavorare per alcune tra le riviste più prestigiose dell'epoca, tra le quali “Rivista d'arte” di cui fu fondatore, il “Marzocco”, “L'Arte” di Adolfo Venturi e “Dedalo”.

Personalità esuberante Supino orientò i suoi interessi di studio dapprima verso la pittura, e in seguito alle esperienze museali si diresse allo studio e alla ricerca storica nel campo dell'arte all'università dove rimase per ventisette anni quando, nel 1934, gli succedette Roberto Longhi.¹³³ E' tuttavia da Adolfo Venturi che Supino recuperò la preoccupazione costante per lo stato di conservazione delle opere d'arte “*come esercizio di coscienza civile*”¹³⁴ ma anche l'attenzione per la formazione didattica degli studenti, sempre aggiornata grazie alla presenza dei migliori strumenti di studio, la biblioteca e la fototeca. Quest'ultima conservò (e conserva ancora) riproduzioni di opere plastiche, monumenti ed edifici dall'età classica a quella moderna. Supino si mostrò da subito interessato alla fotografia e alle sue forme di coinvolgimento a livello editoriale,¹³⁵ dedicando particolare attenzione alla qualità delle riproduzioni fotografiche utilizzate in sede didattica e nelle sue pubblicazioni ampliando i suoi interessi di studio ai più vari aspetti della cultura figurativa. Le sue ricerche furono infatti dirette alla conoscenza delle testimonianze documentarie e in quanto conoscitore e conservatore interessato alle pratiche museografiche dirette all'idea di conservazione del patrimonio artistico come strumento di identità nazionale.

Come già avvenuto con Adolfo Venturi, comprendendo l'importanza documentaria e comunicativa della fotografia, la Soprintendenza di Bologna iniziò a considerare

¹³³ Alma Mater Studiorum, Iginio Benvenuto Supino, Biografia: <http://www.dar.unibo.it/it/biblioteca/sezione-arti-visive/supino/iginio-benvenuto-supino-biografia> (ultima consultazione 9/01/2018).

¹³⁴ I. DI PIETRO, “Percorsi digitali per le immagini del Fondo Supino, tra tutela, didattica e critica d'arte”, in “Intrecci d'arte” n. 3, 2014 p. 69.

¹³⁵ M. PIGOZZI, “Fototeche d'arte universitarie e didattica” in M. MIGLIORINI (a cura di) *Lo stato dell'arte. La storia dell'arte nell'Università italiana*, p. 55.

l'utilizzo del mezzo fotografico come strumento di censimento e catalogazione a sostegno dell'importante presa di coscienza della tutela e conservazione dei beni storico artistici percepiti "come testimonianza e strumento di identità nazionale"¹³⁶. E' in questi primi anni del Novecento, come ricorda Paolo Giuliani in uno studio specifico sui rapporti tra fotografia e storiografia artistica, che il dibattito sulla fotografia iniziò a farsi più intenso coinvolgendo altre voci illustri del panorama storiografico nazionale tra le quali si citano Corrado Ricci, chiamato a Milano per il riordino della Pinacoteca di Brera e Francesco Malaguzzi Valeri, che nel 1916 divenne soprintendente a Bologna e direttore della Pinacoteca Nazionale.¹³⁷

Il progetto del nuovo soprintendente Malaguzzi Valeri per la realizzazione di un archivio fotografico artistico fu sostenuto dallo stesso Supino che donò il suo ingente corpus fotografico all'Università di Bologna. Al centro di importanti dibattiti sulla fotografia, il docente fu inoltre assiduo collaboratore di alcuni tra i più importanti studi fotografici dell'epoca, i Fratelli Alinari in Firenze per i quali fu sostenitore e promotore di iniziative industriali ed editoriali giacché dal 1890: "*le fotografie potevano essere stampate assieme al testo e le grandi ditte dei fotografi d'arte (...) si erano rapidamente trasformate in case editrici specializzate*".¹³⁸ Tale collaborazione portò alla pubblicazione di importanti volumi che mostrano, come emerso in precedenza per Adolfo Venturi, la varietà degli interessi di Supino, dalla pittura (di cui resta conservata presso il Dipartimento di arti visive di Bologna una cospicua quantità di materiali fotografici) all'architettura, fino alle arti minori un interesse testimoniato inoltre dalla direzione, parallelamente all'attività didattica, del Museo d'Arte Industriale (1929). Tra le pubblicazioni di maggiore pregio realizzate con la Fratelli Alinari Editori si ricordano la monografia del 1898 su Beato Angelico; la monografia del 1900 su Sandro Botticelli e il volume Arte pisana del 1904. La vicinanza fiorentina con Vittorio Alinari portò Supino ad interessarsi sempre maggiormente alla riproduzione fotografica nelle sue diverse manifestazioni della comunicazione storico – artistica.

Per Supino la fotografia non fu mai esclusivamente un corredo, ma materiale attivo necessario al raggiungimento della comprensione dell'opera "*tramite la memorizzazione della stessa e la ricostruzione attenta delle connessioni*

¹³⁶ M. PIGOZZI, "Igino Benvenuto Supino e l'occhio della memoria storica", p. 60.

¹³⁷ P. GIULIANI, *Igino Benvenuto Supino e la fotografia. Immagini per la storiografia artistica*, Giuly Ars, 2010, p. 12.

¹³⁸ I. DI PIETRO, "Percorsi digitali per le immagini del Fondo Supino, tra tutela, didattica e critica d'arte", in "Intrecci d'arte" n. 3, 2014 p. 74; M. FERRETTI, "Igino Benvenuto Supino: frammenti di uno specchio", p.55, cit.

interdisciplinari, tramite la lettura di fonti documentarie e l'analisi comparativa di altri elementi". Un rilevante numero di riproduzioni fotografiche furono impiegate dal docente per le pubblicazioni di monografie e saggi su riviste specializzate; tra queste appare inoltre una personale predisposizione all'intervento diretto sul materiale editoriale con manipolazioni e ritocchi; le immagini furono infatti sagomate in diverse forme, modellate per essere inserite all'interno della struttura della pagina; ma anche scontornature e interventi a mano libera costituiscono precise indicazioni critiche. Furono inoltre conservate da Supino le fotografie di pubblicazioni realizzate con altri colleghi e reimpiegate a scopo didattico incollandole su cartoncini e supporti secondari recanti indicazioni a matita per gli allievi. Sul verso dei fototipi inoltre Supino apponeva appunti riguardo relazioni tra oggetti, considerazioni e testimonianze che fanno di questi oggetti strumenti operativi *per conoscere e comprendere*. Il metodo di studio di Supino lo portava inizialmente a pubblicare le sue idee su un certo artista sulle pagine delle riviste specializzate presentandone le opere nel proprio contesto di origine e successivamente sentiva la necessità di approfondire e completare lo studio con la pubblicazione di monografie. Le pubblicazioni del docente infatti sono costruite su uno stretto rapporto tra opera, testo e immagine dove la fotografia gioca un fondamentale ruolo mnemonico per la sua completa comprensione oltre che di necessario supporto all'indagine critica accanto al testo di commento.

Proveniente dalla scuola di Alessandro D'Ancona, Supino fece proprio il suo metodo storico ponendo in relazione l'attività di ricerca filologica con lo studio delle fonti e con l'analisi visiva dello stile senza affidarsi esclusivamente alla comparazione di forme stilistiche. All'analisi diretta dei manufatti segue la contestualizzazione degli stessi sostenuta dallo studio del contesto storico – culturale nel quale sorgono, in linea con le più aggiornate posizioni della scuola di Vienna e trovando in Henrich Wölfflin il riferimento che gli permette di discostarsi dalla tendenza crociana che vedeva *“l'opera d'arte quale manifestazione di un sentimento individuale incontaminato da cause esterne”*.¹³⁹ Le sue pubblicazioni monografiche furono infatti improntate allo studio delle personalità artistiche inserite nel proprio contesto di appartenenza con un particolare interesse per i fatti artistici e della vita degli artisti. Per la monografia su *Giotto* e in seguito su *La Basilica di San Francesco*, la prima edita dalla Fratelli Alinari Editori e la seconda da Zanichelli di Bologna, Supino fece uso di fototipi disposti in sequenze, *“una sequenza cinematografica di conoscenza”*¹⁴⁰

¹³⁹ M. PIGOZZI, “Igino Benvenuto Supino e l'occhio della memoria storica”, p. 66.

¹⁴⁰ Ivi, p. 64.

in un percorso di “*avvicinamento e penetrazione*” oltre che di indagine sui dettagli che suscitò sentite polemiche tra i giovani storici dell’arte, dibattito al quale partecipò il giovane Roberto Longhi inizialmente non incline all’uso della fotografia, ma pronto a servirsene in senso interpretativo. L’utilizzo infatti di imponenti corredi fotografici si ravvisano non solo nelle opere di Supino, ma anche ad esempio nel già citato *Piero della Francesca* (1927) di Longhi stesso, nel quale emergono nuovi approcci al tradizionale materiale fotografico messo a disposizione dalle case fotografiche, con messe a fuoco e composizioni di dettagli che anticipano i lavori filmici e, in parte, la metodologia di lavoro di Carlo Ludovico Ragghianti.¹⁴¹

¹⁴¹ Per quanto riguarda i film realizzati da Roberto Longhi in collaborazione con il regista Umberto Barbaro (*Carpaccio*, 1947 e *Caravaggio*, 1948) si rimanda alla lettura del paragrafo “*L’arte di Giovanni Pisano*” un’inedita sceneggiatura per un film d’arte di Giusta Nicco Fasola, al termine del secondo capitolo di questa tesi.

1.5 Carlo Ludovico Ragghianti: il linguaggio cinematografico come strumento multimediale e la prima cattedra di Storia e critica del cinema all'Università di Pisa

Dopo le esperienze cinematografiche che videro attivo, nei primi anni Quaranta del Novecento, Roberto Longhi in collaborazione con il regista Umberto Barbaro, un ruolo certamente fondamentale nello sviluppo del linguaggio filmico, inteso come strumento critico e didattico, fu quello di Carlo Ludovico Ragghianti, ideatore, circa un decennio dopo, dei “Critofilm” e raffinato storico dell’arte che, sensibile ai meccanismi di riproduzione delle opere d’arte, seppe sfruttare al meglio le potenzialità dello strumento cinematografico da lui inteso come “arte figurativa”¹⁴². Allievo all’Università degli Studi di Pisa di Matteo Marangoni (fondatore dell’Istituto di Storia dell’arte) si laureò in storia dell’arte con una tesi sui Carracci, e succedette al maestro alla cattedra di Storia dell’arte medioevale e moderna nel 1948, dopo aver dato un fondamentale contributo alla vita politica e culturale italiana partecipando alla Resistenza.¹⁴³ La sua partecipazione agli importanti fatti storici che coinvolsero l’Italia negli anni della guerra lo vede coinvolto in una generazione che considera centrale la figura dell’uomo inserendo il suo operato nel più ampio contesto culturale dell’epoca.

Giunto all’ateneo pisano molte furono le sollecitazioni culturali alle quali fu sottoposto tanto che lo studioso avviò un coraggioso programma didattico, aperto alle più recenti teorie e correnti dell’arte contemporanea con “*innovative esperienze visuali e inediti ambiti critici e storiografici*”¹⁴⁴; un’attitudine didattica accompagnata dall’utilizzo meditato e, come scrive Tommaso Casini, *senza precedenti tra i suoi contemporanei*, della fotografia e del film quali strumenti privilegiati per l’analisi

¹⁴²I Critofilm sono la dimostrazione delle teorie ragghiantiane secondo le quali è possibile realizzare attraverso un linguaggio esclusivamente figurativo, riflessioni critiche, “*oggetti figurativi corrispondenti a ciò che nel campo verbale è logica*” Cit. A. CALECA, *I critofilm di Ragghianti*. “Uno strumento originale per lo studio e la conoscenza dell’opera d’arte”, in *I Critofilm di C.L.Ragghianti*, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull’arte, Lucca, p. 12.

¹⁴³ Cfr. A. TOSI, “*Per una storia della storia dell’arte all’Università di Pisa*”, in “Annali di storia delle università italiane”, Volume 14, 2010, http://www.cisui.unibo.it/annali/14/testi/23Tosi_frameset.htm (ultima consultazione: 4 gennaio 2018). Fu durante il periodo della Resistenza che conobbe Giusta Nicco Fasola, in occasione delle riunioni del Partito d’Azione e del CLN nazionale di Firenze. Le ricerche condotte presso la Fondazione Ragghianti a Lucca hanno fatto emergere alcuni scambi epistolari tra i due, purtroppo numericamente troppo esigui per restituire un quadro dettagliato delle relazioni intercorse tra i due, tuttavia attraverso i loro scritti è possibile individuare importanti connessioni che dalla politica li accomunano anche nell’ambito dell’educazione sociale e culturale.

¹⁴⁴ Ibidem

storico-critica delle opere figurative.¹⁴⁵ Gli anni universitari a Pisa furono intensi e ricchi di esperienze per il giovane Ragghianti che stabilì rapporti con un gruppo di amici, tra i quali figura Enzo Carli, grazie ai quali fu introdotto nella cultura storicistica e idealistica italiana, fino a quel momento, a lui sconosciuta.¹⁴⁶ Il primo studio del docente in quanto teorico e critico cinematografico dal titolo “Cinematografo rigoroso” risale al 1933, stesso anno della pubblicazione del noto volume di Matteo Marangoni “Saper Vedere”, successivamente pubblicato nella raccolta “Cinema arte figurativa” uscita per Einaudi nel 1950; il saggio è da ritenersi il manifesto del pensiero critico dello studioso sul cinema inteso come attività figurativa non dissimile, nella sua trattazione, dalle altre arti, nonché strumento utile a riprodurre la processualità dell’atto creativo. E’ infatti *“nell’ambito della rivendicazione della preminenza di una critica delle arti figurative per il termine figurativo che si pongono i critofilm di Ragghianti: operazione cosentanea all’oggetto preso in esame ben più della critica verbale, da porre sullo stesso piano di altri tipi di critica figurativa, come la traduzione disegnativa, la fotografia a fini di comprensione, la illustrazione con particolari selezionati dall’insieme o con diagrammi sovrapposti o giustapposti all’immagine dell’opera”*¹⁴⁷ operazioni che fanno parte del bagaglio culturale e delle metodologie di lavoro del critico d’arte ben note allo studioso pisano che riuscì a manipolare lo strumento filmico tramutandolo in vero e proprio mezzo critico.¹⁴⁸

Come ricordano i suoi allievi, la sensibilità di Ragghianti per l’indagine visiva svolta direttamente sull’immagine, lo portava a trattenersi *“un’ora e oltre su una fotografia”* senza rivelarne l’autore¹⁴⁹ andando alla ricerca del disegno mentale – processuale e unitario dell’artista che si risolveva nella produzione finale dell’opera d’arte.¹⁵⁰ Per Ragghianti infatti l’autore sia esso di un dipinto, di una scultura o di una fotografia mostra coscienza di sé stessi grazie al proprio lavoro mostrandosi al contempo come artista e come persona che agisce nel tempo e nello spazio. In linea con gli insegnamenti marangoniani, gli studenti dovettero imparare a “vedere” ciò che si trovava rappresentato sull’immagine svolgendo un’immediata indagine visiva

¹⁴⁵ Op. cit. T. CASINI, *Ragghianti: fotografia e cinematografia come esperienza di visione, pensiero e critica*, in “Predella – Studi su Carlo Ludovico Ragghianti”, n. 28.

¹⁴⁶ A. CALECA, *Per un profilo biografico di Carlo L. Ragghianti*, in “Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione”, Charta, 2000, Milano, p.55.

¹⁴⁷ A. CALECA, *I critofilm di Ragghianti* p. 13.

¹⁴⁸ Cfr. T. CASINI, *Ragghianti: fotografie e cinema come esperienza di visione, pensiero e critica*, in “Predella – Studi su Carlo Ludovico Ragghianti” n. 28.

¹⁴⁹ L. CUCCU, *Carlo Ludovico Ragghianti maestro di storia dell’arte*. Biografia

¹⁵⁰ S. BULGARELLI, *Ragghianti e la fotografia*, in “Predella” Studi su Carlo Ludovico Ragghianti, n. 28.

sull'opera d'arte riprodotta. "Arte come conoscere e come fare"¹⁵¹ era quindi la concezione alla base dell'insegnamento ragghiantiano. Questa pratica ebbe lo scopo di aiutare i giovani storici dell'arte nello sviluppo del proprio senso critico, punto nodale dell'insegnamento di Ragghianti e particolarmente evidente, all'interno dei Critofilm, nel percorso che, dalla scelta delle immagini, giungeva alla loro messa in relazione (e in movimento) grazie al montaggio filmico. Tuttavia, ben prima della riflessione critica e concettuale sul film, fu proprio la fotografia ad interessare da vicino lo studioso pisano, permeato dal desiderio di studiare le arti e le loro complesse relazioni in quanto "fattori essenziali di civiltà".¹⁵² La dimensione della conoscenza dell'arte legata all'esperienza umana (che accomuna in un certo senso Ragghianti a Giusta Nicco e tutta una generazione di studiosi attivi nella Resistenza) si manifesta nell'approccio metodologico allo studio dell'arte stessa e all'esercizio critico libero, nato dall'esigenza di entrare in contatto con gli uomini e con le loro esperienze artistiche per comprenderle. All'interno di questa complessa visione dell'arte e della cultura, anche la fotografia secondo Ragghianti entra all'interno del più ampio sistema delle arti della visione ossia, in quanto elemento che dispone di un proprio e preciso linguaggio stilistico.

Tale approccio diveniva quindi una pratica di scoperta dell'opera e delle sue caratteristiche, non limitato ad una semplice descrizione formale della stessa, bensì stimolo a "vedere" e poi "a leggere" l'immagine.¹⁵³ Ragghianti insegnò ai suoi allievi a guardare con i propri occhi ciò che gli artisti espressero attraverso l'arte e successivamente, a leggere "*ciò che gli altri hanno scritto*". Tale metodo fu il risultato degli studi condotti con Matteo Marangoni alla Scuola Normale di Pisa e frutto del suo "Saper vedere", un piccolo volume nel quale lo studioso tentò di fornire un metodo per comprendere le opere d'arte, guidando gli allievi (anche con qualche consiglio di Lionello Venturi) in una revisione della critica dell'opera di molti storici dell'arte. Inoltre Marangoni affrontò, sempre nel medesimo libro, problemi generali di estetica e fu tra i pochi a considerare, insieme a Pietro Toesca e Adolfo Venturi, questioni legate alla didattica. Scrive infatti Marangoni a proposito degli strumenti universitari: "*pochi sono i professori che usino le proiezioni luminose – assolutamente indispensabili all'educazione del gusto e alla definizione dello stile – e*

¹⁵¹ G. DALLI REGOLI, *Ragghianti e la raccolta di grafica del Gabinetto Disegni e stampe dell'Università di Pisa: "Arte come conoscere e come fare"* in A. TOSI (a cura di) Carlo Ludovico Ragghianti e i segni della modernità, Museo della Grafica, Pisa, Palazzo Lanfranchi, 29 dicembre 2010 – 6 marzo 2011, Edizioni ETS.

¹⁵² S. BULGARELLI, *Ragghianti e la fotografia*, "Predella" Studi su Carlo Ludovico Ragghianti, n. 28.

¹⁵³ Ibidem

*anche in caso contrario, credo che meno ancora siano quelli che sappiano farvi su un vivo e aderente commento critici, insegnare cioè come si guarda un'opera d'arte; come, sin dal 1923, io volli con queste parole raccomandare nei programmi liceali".*¹⁵⁴

Ragghianti ebbe quindi la possibilità di formarsi in quanto storico dell'arte sui principi marangoniani pur tenendo a mente due riferimenti ben precisi: da una parte fondamentale fu nella sua visione sulla totalità dei problemi *"da esaminare disciplinando le fila complesse della loro genesi"*¹⁵⁵ l'influenza del filosofo Benedetto Croce e dall'altra, colse il senso delle teorie di Conrad Fiedler che intese il linguaggio figurativo in senso di *"linguaggio totale"*.¹⁵⁶ Le lezioni pisane furono quindi improntate ad una filologia figurativa composta da tutte le componenti del "fare" degli autori; ogni linguaggio, infatti, compreso quello artistico, dispone di una sua struttura, di una grammatica e una sintassi grazie alla quale l'arte può manifestarsi e allo storico dell'arte è riservato il compito di contestualizzare l'artista e la sua opera nel proprio periodo di attività. Rivoluzionando le metodologie di studio e approccio alla disciplina storico – artistica Ragghianti ampliò le sue ricerche al più generale campo della comunicazione includendo tra le materie di studio dei suoi corsi (anche con l'attribuzione di tesi di laurea) ambiti inusuali tra i quali l'architettura, l'urbanistica, il cinema, la danza e tutte le arti cosiddette minori sulle quali organizzò convegni, promosse seminari e laboratori curando un'apposita istituzione nominata CIAC, adibita alla progettazione e realizzazione di mostre itineranti.¹⁵⁷ Gli studi sul cinema e lo spettacolo, così come quelli sull'arte cinetica e sull'immagine elettronica influenzarono il pensiero dello studioso costituendo un importante punto di partenza per un generale rinnovamento avvenuto, nel corso degli anni Sessanta, dell'Università di Pisa in seguito all'avvio di corsi di studio innovativi;¹⁵⁸ tra questi, la cattedra di "Storia e critica del cinema" nata in seguito ad una convenzione stipulata tra l'Università di Pisa e il Centro sperimentale di cinematografia e affidata

¹⁵⁴ M. MARANGONI, *Saper Vedere*, Edizioni Fratelli Treves, 1933, pp. 10-11.

¹⁵⁵ A. CALECA, "Per un profilo biografico di Carlo L. Ragghianti", in *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, Charta, 2000, Milano, p.55.

¹⁵⁶ Ibidem

¹⁵⁷ Il primo tentativo di dare forma sistematica alla sua idea di arte risale agli anni dell'immediato dopoguerra, quando Ragghianti pubblicò "L'arte e la critica" dove l'autore spiega la sua concezione della figuratività intesa come linguaggio autonomo, retaggio della "pura visibilità" così come intesa da Conrad Fiedler. Cfr. A. CALECA, "Per un profilo biografico di Carlo L. Ragghianti", in *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, Charta, 2000, Milano, pp.52-66.

¹⁵⁸ C. BARACCHINI, "Per un Maestro", in *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, Charta, 2000, Milano, p. 27.

a Luigi Chiarini, storico e critico del cinema trasferitosi in seguito all'Università di Urbino.

L'importanza fondamentale attribuita dal docente alla fotografia segue due interessi specifici: da una parte Ragghianti si interessa alla fotografia in quanto forma d'arte, un interesse dimostrato dalla pubblicazione nel 1958, come ricorda Stefano Bulgarelli, dal titolo "Arte e fotografia" sulla rivista "SeleArte" nel quale lo storico dell'arte esprime il suo pensiero legato sulla fotografia. Il rapporto di Ragghianti con la fotografia e quindi il suo pensiero su di essa deriva anzitutto dai suoi studi sul movimento che gioca un ruolo fondamentale anche all'interno della sua idea di critica trovando un particolare connubio con le sperimentazioni dell'avanguardia Futurista; tuttavia ritiene inoltre interessante (in sintonia con il pensiero di Benedetto Croce) il fatto che la fotografia esprime in sé stessa il punto di vista del fotografo mostrando per tanto tutta la sua ambiguità; se da una parte la fotografia mostra le discriminanti della sua artisticità, permette al contempo la confutazione di una certa idea estetica proveniente dall'opera ritratta.¹⁵⁹ L'indagine sulla fotografia è quindi, in tal caso, di impronta linguistica e stilistica; secondo lo studioso infatti la fotografia è un "mezzo estensivo" del quale individua concetti fondamentali ed elementi grammaticali propri capaci di determinare uno stile continuo giacché anche la fotografia, al pari delle arti tradizionalmente intese quali pittura, scultura e architettura, dispone di un suo stile costituito dalle scelte del fotografo e del suo percorso artistico.

Dall'altra invece si trovano le riflessioni sulla fotografia come strumento didattico, un pensiero rimarcato da Ragghianti nel 1957 in occasione della riorganizzazione dell'Istituto di storia dell'arte di Pisa, quando si decise di fondare una fototeca di Istituto intitolata a Marangoni. La riorganizzazione comportò inoltre la necessità di una revisione dei materiali didattici compresa la strumentazione; infatti la fototeca fu dotata di un Gabinetto fotografico e di strumenti da proiezione per film d'arte e diapositive costituendo, grazie ad importanti donazioni provenienti da alcune tra le voci artistiche più importanti dell'epoca, un primo centro dedicato interamente all'arte contemporanea, ancora inesistente in Italia.

Fu inoltre nell'ambito di tali progetti di rinnovamento che Ragghianti lavorò alla produzione di una serie di progetti, alcuni mai realizzati, a partire dallo studio della fotografia proiettata naturalmente all'interno di un più ampio sistema di relazioni estetiche, culturali e storiche. Uno dei progetti di maggior rilievo nella produzione critica e sperimentale di Ragghianti fu senza dubbio la produzione di ventuno film

¹⁵⁹ Ibidem

d'arte, documentari della durata inferiore ai venti minuti, nei quali realizzò inediti percorsi dello sguardo finalizzati allo svolgimento dell'esercizio critico sulle opere d'arte; al fine di recuperare "*il movimento concreto delle opere*"¹⁶⁰ Ragghianti spostò le sue indagini sul piano empirico di nuove modalità operative mettendo alla prova strumenti e dispositivi ritenuti insoliti (se non addirittura inediti per l'epoca) ai quali affidò un' alternativa visione critica "*che muovesse fiedlerianamente, dalla lettura delle opere d'arte nella lingua nella quale sono state scritte*".¹⁶¹ Il cinema fu quindi preso in considerazione dall'autore in quanto arte visiva, strumento ideale alla ricostruzione del processo creativo dell'artista tramite relazioni tra immagini e movimenti di macchina.¹⁶²

A livello teorico quindi i Critofilm, veri e propri saggi critici realizzati con la cinepresa, si basarono sull'impostazione delle "lezioni" dove agli elementi visivi e linguistici del mezzo cinematografico fu attribuito il compito di esaltare le potenzialità dell'espressione artistica. La realizzazione di questi film documentari costituisce uno degli aspetti maggiormente innovativi della didattica e della ricerca ragghiantiana sulla scia di un approccio prevalentemente visivo o "purovisibilista" di impostazione fiedleriana, (che vede l'opera non scissa dalla dinamica che l'ha prodotta) caratteristiche che si riscontrano anche nelle soluzioni ingegnose del regista Carlo Ventimiglia: cinemascope, realizzazione di binari speciali, studio delle luci e vedute aeree costituiscono solo una parte delle loro innovazioni stilistiche. Con il contributo di Carlo Ventimiglia infatti, dal colore, alla "verticale ventimiglia" fino all'elaborazione di macchine a controllo remoto, lo studioso fu partecipe di fasi esecutive originali e inedite. La personalità creativa del docente si manifestò nella teorizzazione e nella pratica di realizzazione dei filmati, oltre che nell'organizzazione del lavoro; dapprima Ragghianti passò lungo tempo a contatto diretto con le opere per studiarle da differenti punti di vista cogliendone "*lo sviluppo del percorso lineare*";¹⁶³ successivamente, con la sollecitazione del mezzo tecnico, tentò di fissare lo scorrimento del pensiero critico sul testo figurativo giacché, secondo il suo pensiero, "*il cinema poteva portare a risultati ulteriori, ben più efficaci, per la capacità di rendere, distesa in una successione cronologica materialmente realizzata, la*

¹⁶⁰M. SCOTINI, "Cinematografie della visione. Carlo L. Ragghianti, l'immagine e il tempo", in *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, Charta, 2000, Milano, p. 40.

¹⁶¹ Ibidem

¹⁶²S. BOTTINELLI, "Carlo Ludovico Ragghianti e il concetto di divulgazione della cultura storico – artistica", in "Predella", 2011, p.2.

¹⁶³L. CUCCU, "La teoria e la pratica del critofilm nella "linguistica della visione" di C. L. Ragghianti", in *Critofilm di C.L.Ragghianti*, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'arte, Lucca, p. 15.

successione degli atti che son propri dell'arte".¹⁶⁴ Le riprese dal vivo sulle opere d'arte furono inoltre intervallate da quelle effettuate direttamente sul materiale fotografico disponibile o sulle diapositive per la cui realizzazione furono studiati punti di vista divergenti rispetto alla tradizionale "visione Alinari", ancora in parte presente ad esempio, nei documentari di Roberto Longhi e Umberto Barbaro.

Quando Ragghianti iniziò questa attività, mentre dirigeva la rivista "Critica d'arte" con pubblicazioni e contenuti di studiosi italiani ed esteri, nel 1948, già un consolidato contesto culturale faceva da sfondo al suo operato; è del medesimo anno infatti l'uscita del *Van Gogh* di Alain Resnais e del *Rubens* di Paul Haesaerts, della pubblicazione di *Vision in motion* di Moholy – Nagy e di *Language of vision* di Kepes.¹⁶⁵ Ragghianti invece lavorò nel medesimo anno alla *La Deposizione di Raffaello*, presentato al Primo Convegno Internazionale delle Arti Figurative di Firenze, che sembrò ripercorrere il saggio pubblicato dallo studioso l'anno precedente, edito dalla casa editrice Bompiani, nel quale emerge la capacità del montaggio filmico di rendere i passaggi del pensiero critico figurativo. Le esperienze dei Critofilm furono infatti decisive per la sua formazione teorica in quanto "*linguista della visione*" che, partendo dagli schemi analitici, spaziali e formali di impronta wölffliniana, giunsero a alla concretizzazione di una prassi critica fondata sul passaggio dall'analisi figurativa alla ricostruzione delle fasi del loro processo poiché "*tutto deve risalire all'attività di un soggetto produttore originario*".¹⁶⁶

Ma fu nella seconda metà degli anni Cinquanta che la produzione filmica dello studioso si fece sempre più incalzante; la produzione dei 19 Critofilm terminò nel 1964 con il *Michelangiolo*, lungometraggio nel quale il docente raggiunse il più alto livello di competenza tecnica ed emozionale di tutta la sua carriera dando vita a sequenze di immagini stupefacenti, impossibili da cogliere alla semplice vista dal vivo dell'opera. Nel susseguirsi cronologico dei filmati, Ragghianti mostrò le possibilità del mezzo filmico di trasformare il discorso critico in qualcosa di diverso rispetto alle convenzioni dell'inquadramento storico tradizionale, per dare forma a nuovi percorsi stilistici e interpretazioni critiche di contesti storici e artistici¹⁶⁷

¹⁶⁴ A. CALECA, *I Critofilm di Ragghianti*, p. 13.

¹⁶⁵ M. SCOTINI, "Cinematografie della visione. Carlo L. Ragghianti, l'immagine e il tempo", in *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, Charta, 2000, Milano, p. 41.

¹⁶⁶ L. CUCCU, Carlo L. Ragghianti e le teorie del film, in *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, Charta, 2000, Milano, p. 84.

¹⁶⁷ Si riportano i titoli dei Critofilm in ordine cronologico: *La Deposizione di Raffaello* (1948); *Lorenzo il Magnifico* (1949); *Comunità Millenarie* (1954); *Cenacolo di Andrea del Castagno* (1954); *Stile di Piero della Francesca* (1954); *Lucca città comunale* (1955); *Stile dell'Angelico* (1955); *Storia di una piazza – La piazza di Pisa* (1955); *Urne etrusche a Volterra* (1957); *L'arte di Rosa* (1957); *L'arte della moneta nel tardo impero*

rifondando il nostro rapporto con il mondo circostante filtrato, oggi, dalle tecnologie.¹⁶⁸ Non manca in queste produzioni, oltre l'influenza del purovisibilismo della Scuola di Vienna di stampo fiedleriano come riscontrabile nel filmato sul *Cenacolo di Andrea del Castagno* (1954) dove la macchina da presa costruisce il senso dell'opera in quanto "*fenomeno in sé concluso*"¹⁶⁹ e al contempo recante al suo interno una moltitudine di collegamenti e connessioni significanti con *fenomeni del passato e del presente*.

In tali produzioni Ragghianti portò quindi a compimento panoramiche storiche e critiche su artisti e periodi della storia dell'arte seguendo il proprio pensiero e la propria linea di indagine, un programma che, in quegli stessi anni, promosse sulle pagine della rivista "SeleArte", progetto editoriale (realizzato insieme alla moglie Licia Collobi) di cui fu direttore ed editore, concretizzato grazie al fondamentale apporto di Adriano Olivetti, che decise di sostenere, anche economicamente, le pubblicazioni per i suoi intenti di divulgazione scientifica dove "*la dimensione divulgativa marangoniana assumeva forme inattese di inaspettata modernità*".¹⁷⁰

Grazie a questi due strumenti, il saggio filmico e la rivista "SeleArte" (che rappresentano il culmine dell'attività didattica e pedagogica di Ragghianti) lo studioso perseguì lo scopo di rendere l'arte accessibile a chiunque fosse disposto a intraprendere un difficile percorso di esercizio critico; come ricorda nuovamente Bulgarelli, Ragghianti fu uomo, storico dell'arte e critico, una personalità complessa capace di guardare alla cultura a tutto tondo con particolare attenzione per le cause sociali. Gli artisti sono studiati dallo storico dell'arte in quanto uomini che concorrono ad esprimere la loro "persona interiore"¹⁷¹ in un processo che lo stesso studioso ha definito come "arte essere vivente". Finalizzate alla comprensione dell'opera d'arte e del suo contesto storico, tali iniziative non si sono limitate all'insegnamento di un "*formalistico vedere*" ma si sono estese alla ricerca del profondo connubio tra l'analisi formale e materiale dell'opera con l'identificazione

(1958); Pompei urbanistica (1958); Pompei città della pittura (1958); Fantasia di Botticelli – La Calunnia (1961); Terre alte di Toscana (1961); Certosa di Pavia (1961); Tempio Malatestiano (1962); Canal Grande (1963); Antelami – Battistero di Parma (1963); Stupinigi (1963); Michelangiolo (1964). Per una puntuale trattazione delle sceneggiature analizzate per singolo fotogramma Cfr. V. LA SALVIA, Introduzione ai Critofilm, pp. 18-25.

¹⁶⁸ T. CASINI, "Ragghianti: fotografia e cinematografia come esperienza di visione, pensiero e critica", in "Predella – Studi su Carlo Ludovico Ragghianti", n. 28.

¹⁶⁹ V. LA SALVIA, "Introduzione ai Critofilm", in *I Critofilm di C. L. Ragghianti*, p. 13.

¹⁷⁰ Ibidem

¹⁷¹ S. BULGARELLI, *Ragghianti e la fotografia*, in "Predella" Studi su Carlo Ludovico Ragghianti, n. 28.

del suo contenuto sentimentale ed ideologico, caratteristiche dell'espressione più umana e profonda che, proprio in queste complesse relazioni e connivenze, trova la sua più compiuta realizzazione giacché “*la comprensione è un mezzo di civiltà*”.¹⁷²

¹⁷² Ibidem

1.6 La fotografia per la storia dell'arte fuori dall'Università: Il caso di Federico Zeri

“Comincio a guardare ripetutamente le innumerevoli fotografie che mi vengono recapitate, esaminandole dapprima con nell'insieme e poi, con una lente, nei dettagli”

Cit. Federico Zeri

A conclusione di questo percorso introduttivo sull'uso del mezzo foto-cinematografico da parte dei padri della disciplina universitaria, appare doveroso introdurre un ultimo protagonista, un caso particolare: quello di Federico Zeri e le vicende la sua fototeca.

Zeri fu uno storico dell'arte singolare ed eccentrico, che inserendosi in continuità con il sentiero tracciato da Giovan Battista Cavalcaselle con i suoi taccuini e da Roberto Longhi con la sua scrittura ecfrastica, è considerato uno dei maggiori conoscitori del Novecento; fu allievo di Pietro Toesca, con il quale si laureò nel 1945 all'Università degli Studi di Roma con una tesi su *Jacopino del Conte*, una figura di artista trascurato nell'ambito del manierismo romano e che rivela l'interesse di Zeri per ricerche poco convenzionali.¹⁷³ La passione per i grandi temi della storia dell'arte, studiati secondo approcci innovativi, si riscontra nella pubblicazione del 1957 per la casa editrice Einaudi dal titolo *Pittura e controriforma* che costituì un importante riferimento nell'interpretazione storica del periodo. Fu inoltre grazie al suo maestro Toesca che Zeri entrò in contatto con altri colleghi e conoscitori come Bernard Berenson, Giuliano Briganti, Mario Praz e Roberto Longhi con il quale Zeri intrattenne rapporti difficili e contrastati.

Dopo l'ingresso nell'amministrazione pubblica delle Belle Arti, Zeri iniziò una carriera da studioso autonomo che lo portò ad abbandonare l'incarico qualche anno dopo la pubblicazione, nel 1952, del catalogo della collezione della Galleria La Spada di Roma della quale fu nominato direttore nel 1948. In questi anni e in relazione a tale esperienza, lo studioso avviò l'ambizioso progetto sfociato nella costituzione della sua personale fototeca, un ricchissimo patrimonio di immagini che rappresenta oggi uno degli archivi fotografici di riferimento per gli studi storico – artistici. La fototeca costituì per lo storico dell'arte, alla pari di altri colleghi, un imprescindibile luogo di studio per il *connaisseur*, inteso come strumento insostituibile per l'analisi

¹⁷³ Per un profilo biografico di Federico Zeri: <http://www.fondazionezeri.unibo.it/it/fondazione/federico-zeri> (ultima consultazione 8/01/2018).

filologica delle opere, per lo svolgimento delle attività relative all'esercizio della *connoisseurship* e nell'accertamento attribuzionistico, un insieme di pratiche svolte anche e soprattutto per incarichi professionali provenienti dal mercato dell'arte. L'esperienza di Zeri con la fotografia risale agli anni in cui lo studioso condusse le prime scoperte fra i quadri dell'Accademia di Carrara, riuscendo a recuperare le opere conservate nei magazzini a partire dall'analisi del materiale fotografico, un procedimento che lo portò a confrontarsi dapprima con le riproduzioni fotografiche e solo successivamente con l'opera originale.¹⁷⁴ La formazione della sua fototeca iniziata alla fine degli anni Quaranta continuò a crescere come organismo dinamico fino alla morte dello studioso avvenuta nel 1998 e “*col secolo, essa chiude e documenta un'epoca degli studi storico artistici fortemente segnata dal metodo dei “conoscitori” e dall'uso della fotografia analogica quale strumento di prima necessità per l'analisi comparativa*”.¹⁷⁵

Sono le testimonianze più antiche, tra le quali, quella di Bernard Berenson a ricordare l'esistenza della fototeca e il metodo con cui Federico Zeri si accostava allo studio delle riproduzioni fotografiche, che seguiva sostanzialmente principi di quantità e ordine; lo studioso americano aveva già espresso la sua opinione in merito all'uso della fotografia nel suo volume *Aesthetics, Ethics, and history in the arts of visual representation* sostenendo la soggettività del punto di vista del fotografo e di ciò che egli vede attraverso il filtro della macchina fotografica, per tanto la fotografia non può ritenersi obiettiva anche se il suo utilizzo riserva importanti possibilità per lo storico dell'arte e un sostanziale aiuto menomonico.¹⁷⁶ E' infatti proprio nei carteggi con Berenson, ai quali si aggiungono quelli con Roberto Longhi, che emergono le discussioni più accese in tema di fotografia; gli storici dell'arte non si scambiano confronti sulle attribuzioni o su temi lavorativi, bensì annunciano ai colleghi l'acquisto di ingenti quantità di fototipi avvenuto presso antiquari e mercanti durante viaggi di lavoro e spesso Zeri comunica anche l'acquisizione di cataloghi e addirittura di interi archivi fotografici.¹⁷⁷

¹⁷⁴M. FERRETTI, “La doppia vita della fototeca Zeri”, in *I colori del bianco e nero. Fotografie storiche nella Fototeca Zeri 1870-1920*, Fondazione Federico Zeri, Università di Bologna, 2014, p. 24.

¹⁷⁵ M. CAVICCHI, “Tra ecumeniche retate di fotografie” e riordino classificatorio, l'archivio fotografico di Federico Zeri, in “Predella” Storia dell'arte e film studies. Chassé-croisé, n.31.

¹⁷⁶ P. CALLEGARI, E. GABRIELLI, *Pietro Toesca e la fotografia*, p. 228.

¹⁷⁷ Tra questi si citano quelli appartenuti a studiosi e storici dell'arte: Evelin Sandberg Vavalà, Antonio Munoz, Umberto Gnoli, Guglielmo Matthiae e a case d'aste.

Era dal confronto personale che nascevano però i veri momenti di dialogo metodologico quando lo studioso incontrava Longhi nella sua casa di Firenze “*con le borse piene di fotografie*”.¹⁷⁸

A contraddistinguere il metodo dello studioso è certamente la sistematicità impiegata dallo stesso Zeri nella registrazione dei dati delle opere d'arte in corso di studio, seguita da un'accurata pratica di classificazione ravvisabile anche nelle fototeche dei due colleghi Longhi e Berenson, riferimenti importanti dai quali Zeri apprese il metodo di lettura formale dell'opera d'arte con un'apertura anglosassone, di stampo internazionale e l'uso sistematico della fotografia intesa come esercizio per l'occhio. Tuttavia è proprio la sistematicità e l'organizzazione del suo archivio a differenziarlo dalle esperienze dei colleghi che, nella maggior parte dei casi, organizzarono le fototeche come prosecuzione delle proprie attività di ricerca. E' inoltre l'ampiezza tematica degli interessi di Zeri ad essere sorprendente; nel suo archivio si contano migliaia di immagini che si estendono tematicamente dall'archeologia al Novecento incluse anche l'architettura e le arti applicate.

Alcune esperienze furono determinanti nello sviluppo del metodo di lavoro di Zeri e nella definizione dei suoi interessi in quanto storico dell'arte; il disastro della guerra e le distruzioni apportate al territorio gli fecero comprendere la necessità di intervenire sul piano conservativo e del restauro, il riconoscimento della storiografia sette e ottocentesca e i primi lavori presso la Soprintendenza romana dal 1946 al 1955 sono da considerarsi come i momenti nei quali lo studioso riuscì a raccogliere grandi quantità di materiali fotografici inediti che gli consentirono di avviare scambi e rapporti lavorativi anche con studiosi americani.

Ma per i rapporti tra Zeri e la fotografia è senz'altro fondamentale l'esperienza del 1953, quando fu chiamato a riordinare i negativi conservati presso il Gabinetto Fotografico Nazionale, un'operazione seguita dall'organizzazione ragionata del catalogo. Fu in questo periodo di intensa attività lavorativa che Zeri fu inviato in missioni di perlustrazione del territorio, appassionandosi alle zone meno conosciute dell'Italia, arricchendo e ampliando il suo bagaglio culturale e geografico con la conoscenza di aree marginali. Tali esperienze stimolarono inoltre la sua volontà di ricostruzione, di riordino, ricerca e documentazione poiché le fotografie non venivano depositate all'interno di faldoni esclusivamente con intento classificatore, ma con l'obiettivo di renderle modificabili, riadattabili in sempre nuovi contesti di riferimento, come schede di lavoro pronte per essere reimpiegate in nuovi confronti e

¹⁷⁸ Ibidem

analisi figurative. Fotografie e cataloghi si presentano quindi all'interno del laboratorio di Zeri come due strumenti privilegiati di approfondimento e studio, oltre che, primi atti di conservazione del rapporto fisico con le opere, verificato anche all'interno di botteghe antiquarie e di restauratori come occasione di esercizio visivo e punti di partenza per indagini filologiche.

I corpora di fotografie mostrano inoltre una fitta rete di collaborazioni e di conoscenze intessute da Zeri durante gli anni della sua attività di studioso e conoscitore tra i quali figurano i nomi di Giuliano Briganti, Longhi e Contini Bonacossa, con i quali scambia opinioni; spesso il retro delle fotografie diviene un vero e proprio luogo di dibattito, sulle quali avviene direttamente la conversazione “a più mani” evidenziando un particolare *modus operandi* ravvisabile nell'organizzazione del suo archivio e delle sue pubblicazioni, suddivisi per monografie, cronologia, orientamenti stilistici e scuole, un'indagine filologica che induce lo studioso a registrare i dati delle opere arricchiti da informazioni sullo stato di conservazione o con note autografe utili in fase di pubblicazione.

Era inoltre caratteristica di Zeri quella di collezionare più immagini di una stessa opera, eseguite in momenti cronologici differenti e in seguito a campagne fotografiche eseguite appositamente per restituire un quadro completo della complessità del tessuto storico – artistico italiano, uno scenario nel quale oggetti e monumenti erano destinati a subire l'inevitabile passaggio del tempo, sottoposti a continui aggiornamenti, nonché posti di fronte al sopraggiungere di nuovi strumenti conoscitivi. E' proprio in funzione di questa necessità conoscitiva attribuita al mezzo fotografico che Zeri fu attento anche alle caratteristiche tecniche delle stampe fotografiche, soprattutto per quanto riguarda le differenze tra fotografia in bianco e nero e a colori, un problema dibattuto anche dal collega Roberto Longhi sulle pagine della rivista “Paragone” dove alla riproduzione a colori veniva comunque affiancata la versione in bianco e nero.¹⁷⁹ Nel contesto di questo dibattito sulle modalità di osservazione delle riproduzioni storico artistiche, Zeri fu infatti sostenitore della fotografia rigorosamente eseguita in bianco e nero poiché si dichiarava “*incapace di leggere correttamente le fotografie a colori dove ogni dato è affogato in una sorta di minestrone; le fotografie a colori impediscono di isolare le forme, di analizzare lo stato di conservazione della superficie, che è la prima cosa che faccio con le*

¹⁷⁹ M. FERRETTI, *La doppia vita della fototeca Zeri*, 2014, p. 27.

fotografie in bianco e nero”¹⁸⁰ una preferenza, quella del fototipo monocromo, che superava l'apparente senso di vicinanza al reale garantito dal colore.

La fotografia fu inoltre strumento fondamentale per Zeri in diverse occasioni; ne parla Carlo Bertelli riferendosi al momento in cui aveva iniziato a lavorare per il Gabinetto Fotografico Nazionale: “*mi sono occupato di tutto, per prima cosa di realizzare alcune campagne fotografiche specifiche, alcune erano anche richieste dalle soprintendenze, altre le decidevo in base ad elementi diversi, l'interesse storico – artistico di affreschi e mosaici; altre volte si trattava di scoperte o segnalazioni, quando Zeri segnalò il Bernini che si trovava a Frascati ci fu una campagna fotografica apposita*”.¹⁸¹ Zeri si occupava di segnalare e riconoscere opere svolgendo attività di *expertise* e richiedendo specifiche campagne fotografiche ma soprattutto, la fotografia è per lo storico dell'arte un fondamentale strumento per il riconoscimento dei falsi, poiché è attraverso riproduzioni di qualità che lo studioso può essere in grado di esprimere giudizio sulla mano di un artista.¹⁸² Tale convinzione infatti lo portò a individuare e riconoscere una manipolazione avvenuta su un dipinto di Perugino attribuito erroneamente a Raffaello: la *Madonna in trono con il Bambino tra i Santi Sebastiano e Raffaele Arcangelo*; ma si ricorda anche il caso di Guidoriccio da Fogliano universalmente attribuito alla mano di Simone Martini e giudicato da Zeri un falso settecentesco.¹⁸³

Per questa serie di motivi e nonostante l'avversità dimostrata per l'amministrazione pubblica della quale fece parte all'inizio della sua carriera, Zeri decise di donare al Gabinetto Fotografico Nazionale una cospicua parte della sua collezione di fotografie, convinto che fosse necessario per lo Stato italiano disporre di un catalogo dei beni culturali il più possibile completo e aggiornato; la donazione avvenne in fasi successive, dal 1974 alla seconda fase del novembre dello stesso anno, fino ad una terza fase conclusiva avvenuta il 5 febbraio 1975.¹⁸⁴ I preziosi lasciti dello studioso hanno quindi permesso la ricostruzione dei gusti precisi del mercato antiquario della

¹⁸⁰ F. ZERI, *Dietro l'immagine. Conversazioni sull'arte di leggere l'arte*, Longanesi, 1987, p. 182. La citazione è inoltre riportata in P. CALLEGARI, E. GABRIELLI, 2009, p. 230.

¹⁸¹ Intervista a Carlo Bertelli, Università Cattolica, Milano, 23 aprile 2013, in M.MASSARENTE, Tesi di Laurea Magistrale in Storia dell'arte e Valorizzazione del Patrimonio Artistico, Gli studi sulla fotografia in Italia tra anni sessanta e ottanta e i rapporti con le arti visive, 2013, pp. 252 – 263.

¹⁸² Per una disamina delle intuizioni attribuzionistiche di Federico Zeri si rimanda a G. DE SIMONE, *Federico Zeri a Bologna: una mostra e un convegno* in “Predella” Le cornici del video, n. 26 (http://www.predella.it/archivio/index0543.html?option=com_content&view=article&id=80&catid=49&Itemid=73 – ultima consultazione 6 maggio 2018).

¹⁸³ Per una disamina sul falso in arte Cfr. A.O.CAVINA; M. NATALE, (a cura di) *Il falso specchio della realtà*, Fondazione Federico Zeri, Università di Bologna, Allemandi, Bologna – Torino, 2017.

¹⁸⁴ P. CALLEGARI, E. GABRIELLI, *Pietro Toesca e la fotografia*, 2009, p. 233.

prima metà del secolo scorso e nei quali si ravvisano passaggi di proprietà e vendite all'asta di opere italiane, un interesse, questo per il mercato, finalizzato alla messa in evidenza del ruolo giocato dalla cultura umanistica europea nella formazione del collezionismo americano.¹⁸⁵

¹⁸⁵ Ivi, p. 234.

Per concludere, il percorso fino qui delineato ha coinvolto solo alcuni tra i casi più rappresentativi di studiosi che hanno favorito, tra la fine dell'Ottocento e la metà del secolo scorso, la nascita e lo sviluppo della Storia dell'arte come disciplina, ognuno contribuendo con un personale apporto di metodo all'impiego di fotografia e cinema per la didattica. Dopo l'incontro diretto e conoscitivo con l'opera d'arte, fotografia, documenti e testimonianze hanno aiutato gli studiosi nella lettura critica delle stesse. Da Adolfo Venturi, la fotografia ha in seguito interessato Supino, Toesca, Berenson, Longhi e Zeri interessati al nuovo strumento di studio e ai suoi possibili coinvolgimenti con l'editoria, il restauro, la conservazione e il mercato dell'arte.

Come ricorda Marinella Pigozzi, l'attenzione al ruolo della fotografia nella dimensione storica dell'insegnamento rappresentò (e tutt'ora rappresenta) il consolidamento del rapporto e del dialogo tra docenti e allievi utilizzando i nuovi linguaggi della fotografia e del cinema, che vedono le nuove generazioni sempre più protagoniste.¹⁸⁶ L'eredità del pensiero critico di questi storici dell'arte è oggi appannaggio delle istituzioni, università e fondazioni che, attraverso la promozione di attività di inventariazione, catalogazione, digitalizzazione e valorizzazione, tramandano la memoria storica di coloro che hanno studiato, *insegnato e pubblicato*.¹⁸⁷ Emergono grandi personalità, filoni di ricerca e storie che si intrecciano restituendo un quadro della didattica universitaria storico-artistica e uno spaccato storico della prima metà del Novecento.

A tal proposito sono attualmente in corso alcuni importanti progetti che vedono coinvolte diverse istituzioni tra le quali, ad esempio, l'Università degli studi di Roma, che grazie alle ricerche del prof. Stefano Valeri è impegnata nello studio e nel riordino dei fondi fotografici di Adolfo e Lionello Venturi conservati presso il Dipartimento di Storia dell'arte dell'Università La Sapienza di Roma; l'Università di Bologna lavora da qualche anno al riordino del Fondo fotografico di Igino Benvenuto Supino conservato presso il Dipartimento di Arti e spettacolo dell'Alma Mater Studiorum e promosso grazie a studi e numerose pubblicazioni della prof. Marinella Pigozzi. L'Università Federico II di Napoli ha invece recentemente avviato, con le ricerche della Prof. Paola D'Alconzo e dalla dott. Rossella Monaco, lo studio del fondo Giovanni Previtali conservato presso il Dipartimento di Scienze Umanistiche della Facoltà. Si citano inoltre la fototeca di Pietro Toesca all'Università di Torino e quella di Giuliano Briganti a Siena, mentre all'Università di Firenze la diateca conserva diapositive, materiali e documenti di Roberto Longhi e Mario Salmi. Una

¹⁸⁶ M. PIGOZZI, *Fototeche d'arte universitarie e didattiche*, p. 61.

¹⁸⁷ Ivi, p. 58.

doverosa citazione è inoltre riservata all'attività svolta dalla Fondazione Carlo Ludovico Ragghianti di Lucca, ai progetti del LIDA di Udine, tra i quali si ricorda il recente avvio dello studio del fondo fotografico Giuseppe Marchetti conservato presso i Civici Musei di Udine. Il progetto dal titolo "Giuseppe Marchetti storico dell'arte. L'archivio fotografico di uno studioso friulano" prevede una selezione del materiale fotografico dello studioso con conseguente catalogazione da parte del Lida e del Dipartimento di Studi umanistici e del patrimonio culturale di Udine, in collaborazione con i Civici Musei di Udine.¹⁸⁸ Si fa inoltre riferimento ai progetti della Fondazione Federico Zeri di Bologna, iniziative di cui si tratterà nei prossimi capitoli.

¹⁸⁸ Nell'ambito di questo progetto, il Lida ha dato vita a due itinerari di visita virtuale che coinvolge chiesette votive e scultura lignea. Cfr. <http://qui.uniud.it/notizieEventi/ricerca-e-innovazione/archivio-fotografico-di-giuseppe-marchetti-al-via-il-progetto-di-valorizzazione> (ultima consultazione: marzo 2018).

CAPITOLO II

2. Giusta Nicco Fasola e l'insegnamento della storia dell'arte a Genova nel secondo dopoguerra. Un caso di studio.

L'attività universitaria di Giusta Nicco Fasola non è stata fino ad oggi esaminata filologicamente, nonostante abbia lasciato, all'Università di Genova, una tradizione di studi storico-artistici viva e importante. La storia dell'arte è stata promossa dalla docente come *“una disciplina che richiede il massimo rigore di applicazione scientifica, uno studio che propone continuamente la soluzione di problemi trasformati di volta in volta in problemi di coscienza e di vita”*.¹⁸⁹ Al momento del suo arrivo, come si è visto nel capitolo precedente, non esisteva a Genova né la disciplina né l'Istituto di Storia dell'arte, ma nell'arco di due anni, grazie all'impegno e alla collaborazione dei suoi allievi è riuscita a crearlo *ex novo*, avviando una struttura di fondamentale riferimento non soltanto nell'ambito accademico, ma anche e soprattutto, per la cultura della città stessa. In questo capitolo si ricostruisce la sua biografia a partire dalla documentazione ordinata dalla dott. Rossella Santolamazza della Soprintendenza archivistica dell'Umbria e delle Marche nel regesto dell'Archivio di Cesare Fasola e Giusta Nicco Fasola conservato presso Torre Colombaia (San Biagio della Valle, Perugia), da interviste alle ex allieve e dall'analisi della bibliografia della docente pubblicata da Carla Musso Casalone nel 1964.

2.1 Giusta Nicco Fasola: un profilo biografico

Giusta Nicco Fasola nasce a Torino il 23 febbraio 1901 da Marianna Rosa Cumino e Carlo Nicco, iscritta all'anagrafe con il nome di Giustina Maria Rosa Nicco¹⁹⁰. Nel 1907, provenendo da una scuola privata, sostiene l'esame di ammissione per la seconda classe presso la Scuola Elementare Ernesto Ricardi di Netro della Città di Torino. La sua formazione media superiore prosegue presso il Regio ginnasio Massimo D'Azeglio, presso la medesima città e successivamente all'Università di

¹⁸⁹ Carla Musso Casalone in “Arte Lombarda” Studi in onore di Giusta Nicco Fasola, 1964, p. 296.

¹⁹⁰ Per le notizie biografiche su Giusta Nicco (poi Fasola) si fa riferimento al lavoro svolto dalla Dott. Rossella Santolamazza (Soprintendenza archivistica dell'Umbria e delle Marche) L'archivio di Cesare Fasola e Giusta Nicco Fasola (1860 – 1965), Inventario, Segni di civiltà, Quaderni della Soprintendenza archivistica dell'Umbria e delle Marche, pp. 25 – 36, Perugia, 2015. I documenti necessari alla ricostruzione del profilo biografico della docente sono conservati presso l'Archivio Cesare Fasola e Giusta Nicco Fasola (ACFGNF), Giusta Nicco Fasola, Documenti Personali, fasc. 28, sottofasc. 1, n.2.

Torino dove, l'8 luglio 1922 consegue la prima laurea in Filosofia con indirizzo pedagogico.¹⁹¹

Durante l'anno accademico 1922-1923 si iscrive al quarto corso presso l'università di Torino per conseguire il secondo titolo di laurea, questa volta in lettere, ottenuta il 29 giugno 1924 con un punteggio di 110 e lode,¹⁹² e alla conclusione sostiene con Lionello Venturi una tesi in Storia dell'arte dal titolo "*Ravenna e i principi compositivi dell'arte bizantina*", conservata presso l'Archivio storico dell'Università degli Studi di Torino.¹⁹³ La tesi venne pubblicata su suggerimento di Lionello Venturi l'anno seguente (1925) su "L'Arte" la rivista diretta dal padre Adolfo. Con questa tesi Giusta Nicco si è posta di fronte all'arte bizantina di Ravenna, luogo in cui questo stile ha trovato la sua massima espressione. Lo scopo della ricerca è stato quello di individuare le caratteristiche complessive dello stile ravennate caratterizzato, secondo le sue osservazioni, dalla mancanza di una rigorosa forma architettonica e dalla rilevanza assunta dal pensiero cristiano (al quale tutto viene sottomesso) a partire dalla costruzione fino all'ornamento. L'analisi di Giusta si focalizza sugli aspetti tipici dello stile ravennate, posti in relazione con la concezione culturale dell'arte e della religiosità bizantina, entrambe accomunate dalla contemplazione oggettiva degli elementi. La studiosa ha posto a confronto i canoni classici con quelli orientali al fine di chiarire i criteri di decorazione e unità costruttiva dell'arte bizantina. Prendendo le distanze da quanto sostenuto in studi precedenti al suo, che tendevano ad attribuire la nascita dell'arte bizantina al classicismo o all'orientalismo, Nicco Fasola ha dimostrato come i caratteri di costruzione e decorazione siano stati assorbiti, mescolati e trasformati sotto la pressione della nuova fede cristiana. Ravenna è stata quindi presa a esempio come concreta espressione della fusione tra i due stili, che accomunano ogni forma espressiva dai mosaici, ai monumenti. La tesi inoltre è arricchita da uno studio sulla letteratura artistica relativa a questo stile; l'incomprensione esercitata dai critici del passato sarebbe da imputare alla loro visione costantemente permeata dal classicismo che avrebbe impedito loro di accettare l'imperfezione delle figure umane rimarcando così l'esistenza di difetti tecnici, in contrasto con lo sfarzo e la ricchezza dei materiali

¹⁹¹ Archivio Storico dell'Università degli Studi di Torino, registro tesi di Laurea, Giusta Nicco Fasola. Corso di Filosofia e Lettere con indirizzo Filosofia.

¹⁹² ACFGNF, Giusta Nicco Fasola, Documenti personali, fasc. 28, sotto fascicolo 1, n.5.

¹⁹³ Archivio storico dell'Università degli Studi di Torino, Giusta Nicco Fasola, 9611, 32/12, *Ravenna e i principi compositivi dell'arte bizantina*, pubblicata nel 1925 sulla rivista "L'Arte" di Adolfo Venturi, Anno XXVIII – Fasc. VI, Roma, 1925 – Grafia, S.A.I. Industrie Grafiche, Via Federico Cesi, 45. Indice: L'arte bizantina in genere come composizione sul piano – Le lezioni dell'arte classica e dell'arte orientale – I monumenti di Ravenna – Conclusione.

impiegati. Affrontando l'argomento in chiave teorico-filosofica (cifra distintiva della sua metodologia di insegnamento) Giusta Nicco Fasola afferma in conclusione che la riabilitazione dell'arte bizantina nella critica d'arte del novecento sia avvenuta grazie alla riaffermazione del Medioevo e del Cristianesimo sul finire del XIX secolo; sono questi i fattori che ne hanno garantita una nuova comprensione in epoca moderna, anche per il riconoscimento della rilevanza degli aspetti cromatici di altissima qualità tecnica.

Le critiche avanzate quindi nei confronti di quest'arte (che sia appellavano principalmente alla presunta staticità e monotonia formale) perdono il loro valore di fronte alla nuova visione conferita dalla studiosa (si ricorda inoltre che questi sono gli anni in cui Lionello Venturi lavora alla sua opera *"Il gusto dei primitivi"*¹⁹⁴ uscito nella sua prima edizione per la casa editrice Zanichelli di Bologna nel 1926) che, al contrario, ne mette in risalto i punti di forza: l'immobilità delle figure è interpretata come condizione necessaria alla loro grandezza formale, così come colore e ricchezza materiale non sono più intesi come simboli di "leggerezza" o immaturità stilistica, bensì come segni di spiritualità, di sottomissione all'ordine e alla rivelazione divina. Gli insegnamenti del periodo torinese al fianco di Lionello sono evidenti giacché lo storico dell'arte aveva improntato le sue lezioni sul pensiero crociano del quale *"accoglie dunque il metodo fondato sul valore spirituale e autonomo dell'arte, condividendone il concetto di creazione artistica intesa individualmente e personalmente, così come accoglie sia il concetto di identità di critica e storia, sia quello che considera la netta differenza tra la bellezza artistica e la bellezza naturale"*¹⁹⁵ mantenendo qualche differenza rispetto a Croce in merito *"all'intendimento dei principi della pura – visibilità"*.¹⁹⁶

Le pubblicazioni di Giusta tuttavia non si esauriscono solo con la tesi di laurea; è infatti sempre sulle pagine della rivista *"L'Arte"* che viene data alle stampe la monografia su Jacopo della Quercia apparsa divisa in due saggi: *Jacopo della Quercia e il problema del classicismo* e *Argomenti querceschi*¹⁹⁷ entrambi del 1929.

Come altre sue compagne di corso citate da Adolfo Venturi alla celebrazione dei *Tributi femminili alla storia dell'arte nell'ultimo ventennio* (1938) a partire dal 1923, la studiosa ha svolto l'attività di assistente volontaria al corso di Storia dell'arte di

¹⁹⁴ L. VENTURI, *Il gusto dei primitivi*, Prefazione di Giulio Carlo Argan, seconda edizione, Torino, 1972.

¹⁹⁵ S. VALERI, *Storia e arte, forma e colore nel primo insegnamento di Lionello Venturi*, in *"TECLA"* Rivista di temi di critica e letteratura artistica, n. 4, 22 dicembre 2011, pp. 110 – 11.

¹⁹⁶ Ibidem

¹⁹⁷ I saggi sono stati pubblicati in *"L'ARTE"*, XXXII, 1929, pp. 126 – 137 e pp. 193 – 202.

Lionello Venturi¹⁹⁸ proseguendo con questo incarico fino al 6 ottobre 1933, finché nel 1934, dal 26 marzo al 14 aprile, prese servizio come docente di Storia dell'arte al Regio liceo ginnasio Vittorio Alfieri di Torino.¹⁹⁹

Durante gli anni torinesi Giusta Nicco ebbe modo di conoscere il metodo di lavoro del maestro Lionello che aveva assunto l'incarico come docente di Storia dell'arte medievale e moderna, dopo il trasferimento di Pietro Toesca a Firenze, avvenuto nel 1914; è in questi anni che la studiosa lo aiuta nella preparazione delle lezioni, sempre coadiuvate dal supporto di immagini e diapositive messe a disposizione dell'Istituto di Storia dell'arte dell'Università la cui formazione del cospicuo corredo fotografico, era stata avviata già in precedenza proprio da Toesca ed era diventata, negli anni del magistero venturiano, un imprescindibile punto di riferimento anche per la preparazione agli esami e alle tesi, che Giusta Nicco seguiva al fine di facilitare il lavoro degli studenti.²⁰⁰ Nel 1930 Lionello Venturi assunse la direzione de "L'ARTE" rendendo la rivista un luogo adatto ad ospitare anche le ricerche di laurea ritenute meritevoli di pubblicazione, a tal proposito si ricordano gli articoli di Aldo Bertini, *Michelangelo*; Giulio Carlo Argan, *Palladio* e, come avvenuto già in altre occasioni, un intervento della sua assistente Giusta Nicco sul "maggior pittore tedesco rinascimentale" Matthias Grünewald.²⁰¹

Nello stesso anno, Giusta Nicco assume inoltre l'insegnamento del secondo corso in lettere italiane, storia e geografia presso il Circolo filologico di Torino²⁰² e quello di materie letterarie nella seconda ginnasiale dell'Istituto Nazionale delle figlie dei

¹⁹⁸ Archivio storico dell'Università degli Studi di Torino, fasc. 14/6, documenti amministrativi, Nomina ad assistente volontaria.

¹⁹⁹ Tra le figure femminili maggiormente attive nella diffusione della storia dell'arte come disciplina nelle università e in particolare nei licei Adolfo Venturi ricorda i contributi di Mary Pittaluga, Giulia Sinibaldi, Giusta Nicco Fasola, Anna Maria Brizio, Luisa Becherucci, Elena Toesca e Paola Della Pergola. Per una più ampia disamina dell'argomento sulla presenza femminile all'interno dei contesti universitari e liceali per l'insegnamento della storia dell'arte si rimanda al saggio di M. MIGNINI, *Storia dell'arte al femminile. L'insegnamento delle donne nel liceo classico durante il fascismo*, in "Ricerche di storia dell'arte. La storia dell'arte nella scuola italiana. Storia, strumenti, prospettive", Carocci editore, n. 79, 2003, pp. 61 – 68.

²⁰⁰ Con Lionello Venturi a Torino si formarono alcune tra le migliori menti che proseguirono in seguito la carriera universitaria, tra questi si citano, oltre a Giusta Nicco, Anna Maria Brizio, Aldo Bertini, Giulio Carlo Argan, Mario Soldati. Citiamo in questa sede una nota di Stefano Valeri nell'introduzione a *La storia della critica dell'arte nel magistero di Lionello Venturi*, a pagina 20, scrive che Giusta Nicco fu "già assistente volontaria con Toesca", si tratta di un'impresione giacché dai registri delle collaborazioni di Giusta Nicco non risulta in quanto collaboratrice di Pietro Toesca, una collaborazione improbabile dal momento che la studiosa si laureò nel 1922 e Toesca si trasferì a Firenze nel 1914.

²⁰¹ G. NICCO FASOLA, *L'arte di Matthias Grünewald nella critica*, in "L'Arte" XXXIV, 1931, pp. 200 – 220.

²⁰² <http://www.museotorino.it/resources/pdf/books/528/index.html#1115/z> (ultima consultazione, aprile 2018).

militari Villa Regina di Torino. Il Circolo filologico era un istituto torinese attivo fin dagli anni Sessanta dell'Ottocento nel quale venivano svolti corsi di lingua italiana e di lingue straniere con cadenza settimanale e fornito di biblioteca ed è il primo sorto in Italia. Il circolo era nato per idea dell'Avv. Giacinto Cibrario che ne fu primo presidente. L'obiettivo del Circolo era quello di attuare una società che *“con il minimo dispendio possibile, procurasse il massimo numero di mezzi per studiare le lingue straniere e per diffonderle”*. I corsi venivano tenuti da professori che svolgevano l'attività di insegnamento senza alcuna retribuzione; questa attenzione di Giusta per lo svolgimento di attività didattiche al servizio dei cittadini e delle famiglie in forma gratuita rientra nel suo personale interesse di contribuire alla formazione della cultura dell'uomo e in parte anche nella prosecuzione dei suoi studi filosofici e pedagogici. I locali del Circolo avevano inoltre ospitato diversi congressi, e fino al 1913 avevano ospitato come sede sociale la Società Editrice Dante Alighieri alla quale dal 1927 fu aperta l'iscrizione come socie anche alle donne.²⁰³

L'attività didattica di Giusta Nicco prosegue nel 1924 con l'incarico di filosofia e pedagogia in una classe terza superiore aggiunta all'Istituto magistrale Domenico Berti, sempre a Torino; dal 1924 al 1927 assolve a diversi incarichi di storia dell'arte anche presso il Regio liceo ginnasio C. Cavour e il Regio liceo ginnasio Vittorio Gioberti.²⁰⁴

Il 1927 è un anno di svolta per la carriera di Giusta Nicco; la studiosa infatti vince due concorsi per l'insegnamento di materie letterarie negli istituti medi inferiori diventando insegnante di ruolo nelle scuole medie, attività che svolgerà fino al 1947. Nel 1934 giunge da Torino a Firenze quando sposa Cesare Fasola (1886-1965) e sposta la residenza in via Di Camerata 27.²⁰⁵

²⁰³ Ibidem. All'attività del Circolo Filologico e della Società Editrice Dante Alighieri può essere ricondotta la pubblicazione della Rivista Pedagogica diretta da Luigi Credaro, edita appunto dalla medesima società e per la quale Giusta Nicco ha pubblicato saggi di natura pedagogica. Tra questi si cita *“Il problema del dolore nell'educazione”*, in *Rivista Pedagogica* Anno XIX, Fasc. IX, Milano, Roma, Napoli, Società editrice Dante Alighieri, 1926.

²⁰⁴ ACFGNE, Giusta Nicco Fasola, Documenti personali, fasc. 28, sottofasc. 2, nn. 1-4; 6-7. Tali informazioni sono inoltre state pubblicate in Rossella Santolamazza (a cura di) *L'archivio di Cesare Fasola e Giusta Nicco Fasola (1860-1965), Segni di civiltà. Quaderni della Soprintendenza archivistica dell'Umbria e delle Marche*, Perugia, 2015, p. 27.

²⁰⁵ Cesare Fasola è nato a Torino il 22 dicembre 1886. E' stato professore di lettere comandato presso la Soprintendenza alle Gallerie di Firenze. Nel 1942 aderisce al Partito d'azione e risulta tra i fondatori del Comitato di liberazione nazionale di Fiesole insieme a Giusta Nicco. Il suo ruolo all'interno del PDA e nel CNL ha riguardato soprattutto collegamenti con centri di altre province e regioni mantenendo contatti segreti con membri dell'Italia liberata facendo del suo ufficio presso le Gallerie una sede clandestina di incontri. Come la moglie ha svolto attività all'interno del Comando della Divisione Giustizia e libertà di Firenze. Il

Del 1937 è anche la sua partecipazione al concorso per il posto di professore di Letteratura italiana, Storia dell'arte e Storia presso la R. Accademia di Belle Arti di Carrara. Nel 1938 è vincitrice della "Borsa Volta" indetta dalla Reale accademia d'Italia²⁰⁶ e nel 1941 le viene assegnato il riconoscimento per le scienze storiche dal Ministero dell'educazione nazionale grazie al suo lavoro di ricerca, con conseguente pubblicazione a cura dell'editore Palombi nel 1940, su Nicola Pisano.

La biografia di Giusta risulta interessante non solo per l'alto profilo istituzionale e per la sua attività come docente universitaria, ma anche per il ruolo che la stessa ha rivestito nella lotta contro il nazi-fascismo contribuendo alla Resistenza in Toscana. Appare quindi doveroso, nella ricostruzione della sua biografia, fare un breve accenno al contesto storico-politico nel quale si trova coinvolta insieme al marito, Cesare Fasola, negli anni che precedono la fine del secondo conflitto mondiale.

2.2 La partecipazione di Giusta Nicco alle attività del CLN

Giunta a Firenze nei primi anni Trenta Giusta Nicco è quindi coinvolta della lotta contro l'occupazione nazifascista sul territorio toscano e partecipa, insieme al marito, alle attività della Sezione di Firenze del PdA (Partito d'azione) con iscrizione avvenuta il 1 settembre 1941 all'interno del quale avrà un ruolo attivo fino al 1944. Per il Partito d'Azione ha svolto attività di segretariato nel comitato fiesolano in qualità di "capo settore del 900".²⁰⁷ E' in questo contesto, durante gli anni dell'attività clandestina di resistenza all'occupazione tedesca, che Giusta instaura importanti relazioni con altri intellettuali, tra i quali figurano lo storico dell'arte Carlo Ludovico Ragghianti ed Ernesto Codignola, pedagogista e collaboratore di Gentile alla riforma della scuola del 1923, dedicandosi con particolare interesse, alle attività

suo ruolo è stato fondamentale per la tutela artistica dei beni ebraici quando il progetto Carità imponeva la loro consegna alla Soprintendenza. E' stato responsabile del salvataggio di numerose opere d'arte ed è stato coinvolto in missioni di recupero di quelle esportate dai tedeschi. Nel dopoguerra, oltre ad essere impegnato in diverse cariche politiche è diventato consigliere comunale per il PSI. Nel 1953 è tra i soci fondatori dell'Istituto Storico della Resistenza in Toscana. Muore il 14 novembre 1963 qualche anno dopo la moglie. Cfr. M. BONSANTI (a cura di) *L'Archivio del Comitato di Liberazione Nazionale di Fiesole*, Quaderni d'Archivio n.8, Edizioni Polistampa, Firenze, 2014, p. 104.

²⁰⁶ Nei capitoli successivi, in relazione alle corrispondenze tra Giusta Nicco Fasola, Adolfo Venturi e Giulio Bertoni, si forniscono informazioni specifiche sul premio ricevuto da Giusta Nicco Fasola, la cui somma fu destinata al miglioramento del lavoro su Nicola Pisano.

²⁰⁷ Sulle attività di Giusta come segretaria del Comitato, la dichiarazione della stessa Giusta Nicco Fasola riporta la volontà della docente di svolgere come attività volontaria, quella "culturale", anche se dichiarò di avere poco tempo a disposizione. SUIISA- Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche, voce Nicco Fasola Giusta: <http://suisa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=prodpersona&Chiave=60977>, ultima consultazione avvenuta in data 8 dicembre 2017.

culturali. Come in altre parti d'Italia, in seguito all'armistizio del 9 settembre 1943 con il quale si sancisce la nascita del Comitato di Liberazione Nazionale di Roma, anche in Toscana, a Fiesole, viene fondato il CLNF per merito di Cesare e Giusta Nicco Fasola, il 9 ottobre 1943.

Per il partito, come segretaria del comitato fiesolano, Giusta si occupa di *"distribuzione stampa; collegamenti e servizi vari e organizzazione a Fiesole; partecipazione al C.L.N. di Fiesole"*.²⁰⁸ La sua relazione del 1944, conservata presso l'Archivio Storico della Resistenza in Toscana, è risultata unico e indispensabile strumento utile alla ricostruzione delle attività promosse dal CLNF e del ruolo svolto da tutti i protagonisti coinvolti nelle azioni della resistenza a Fiesole. In quanto segretaria Giusta partecipa in prima persona ad ogni attività organizzativa del Comitato; indice le riunioni e trascrive puntualmente i verbali delle adunanze. Nel biennio 1943 – 1945 lavora per il Comitato Toscano di Liberazione Nazionale (CTLN) considerato organo politico di riferimento della Resistenza in Toscana, dal quale dipende direttamente il CLNF, nato dall'unione di PCI, PSIUP, PDA, DC, PLI, per la liberazione del territorio dall'occupazione nazifascista, scioltosi definitivamente con la fine della guerra il 26 giugno 1946.²⁰⁹ Nel 1944, anno del riconoscimento formale del CLNF da parte del CTLN presieduto da Carlo Ludovico Ragghianti fino al 1945, il Comitato fiesolano risulta essere l'unico tra quelli esistenti nella provincia di Firenze, a disporre della rappresentanza di tutti e cinque i partiti, grazie all'annessione di Giovanni Carrozza per il Partito Liberale. E' infatti Marcantonio Venier, segretario generale del CTLN ad apprezzare pubblicamente l'attività svolta confermando *"il compito prevalentemente politico del C.L.N. inteso come organo di collegamento fra i vari partiti antifascisti"* auspicando alla prosecuzione di questa *"leale, perfetta collaborazione fra i partiti stessi"*.²¹⁰

Il CLNF si è quindi formato in seguito all'incontro di alcuni tra i più importanti esponenti dei partiti antifascisti²¹¹; in questo periodo le riunioni del comitato avvengono presso l'abitazione messa in affitto dalla famiglia Micheli ai coniugi Cesare e Giusta Nicco Fasola in Via degli Angeli 4, luogo di residenza ufficiale dei

²⁰⁸M. BONSANTI (a cura di) *L'Archivio del comitato di liberazione Nazionale di Fiesole*, Quaderni d'archivio n.8, Edizioni Polistampa, Firenze, 2014.

²⁰⁹ La prima composizione del comitato è così formata: Enrico Baroncini (DC), Giusta Fasola (PDA), Cesare Fasola (PDA), Giovanni Ingesti (PSIUP), Aldo Gheri (PCI), Mino Labardi (PSIUP), Dino Vasacci (PCI) Cfr. M. Bonsanti (a cura di) *L'Archivio del comitato di liberazione Nazionale di Fiesole*, Quaderni d'archivio n.8, Edizioni Polistampa, Firenze, 2014, p. 13.

²¹⁰Ivi, Riunioni, Firenze, aprile 1945, pp. 33-34.

²¹¹ Ivi, p. 13.

Fasola anche durante l'attività di Giusta come docente a Genova. Dalla lettura dei documenti d'archivio conservati presso l'Istituto Storico della Resistenza in Toscana emerge un'intensa attività condotta dai rappresentanti del Comitato stesso durante il periodo di clandestinità che precede la liberazione; nonostante i compiti non fossero chiarissimi, le riunioni svolte a casa Fasola servirono per mettere a conoscenza i partecipanti delle istruzioni provenienti dai singoli partiti che si dedicano alla propaganda antifascista e antinazista fornendo assistenza alle bande patriottiche, organizzare risorse e mezzi per andare incontro alle necessità e alle urgenze della popolazione fornendo beni alimentari, alloggi e indumenti. Le riunioni indette dal Comitato avevano anche lo scopo di organizzare e coordinare attività cooperative di consumo incoraggiando azioni di beneficenza e assistenza da parte dei partiti facendo leva sui cittadini e sui finanziamenti pubblici e privati. Tra i compiti del Comitato era anche la risoluzione dei problemi legati ai trasporti, alla disoccupazione e all'istruzione, il controllo dello svolgimento dei sequestri dei beni mobili e immobili appartenuti alle ex organizzazioni fasciste, la concessione del porto d'armi per la caccia e la promozione delle attività di partito al fine di stimolare e incoraggiare il riavvio di attività ludiche e ricreative.²¹² Mentre a Roma il CLN assume i poteri costituzionali dello Stato chiedendo la nascita di un governo composto da partiti antifascisti seguita dalla convocazione di un'assemblea costituente per stabilire la forma istituzionale dello stato, in altre zone del centro e del nord Italia nascono Comitati di Liberazione Nazionale che si fanno veri e propri protagonisti della liberazione di regioni e città; è il caso di Milano e di Firenze dove, il 26 luglio 1944 i CLN assumono pieni poteri in regione e procedono alla liberazione della città.

Dopo il 1944 Giusta diventa membro del Comitato di emergenza a Firenze e dal 1945/46 è commissaria del Lyceum della medesima città. Dal 1945 al 1948, in concomitanza con l'assunzione del corso di Teoria e trattatistica dell'architettura presso la Facoltà di Architettura di Firenze, entra a far parte della Commissione edilizia del comune, del Comitato di ricerca per gli alloggi dei rifugiati e nominata Vicepresidente dell'Università popolare di Fiesole.

Si è oggi a conoscenza delle attività condotte dalla docente durante il periodo di clandestinità grazie ad una dichiarazione del 10 giugno 1947 nella quale afferma: *di aver ospitato presso la sua residenza resistenti clandestini; di aver fatto parte del comitato organizzativo del CLN a Fiesole; di aver organizzato attività di collegamento con altri partigiani e gruppi di resistenti a Firenze e intorno a Fiesole;*

²¹² Ivi, p. 17.

*di aver contribuito alla diffusione della stampa clandestina e di aver organizzato cellule attive per diffondere materiale di propaganda, fondi monetari e armi ai resistenti partigiani.*²¹³ Nell'immediato dopoguerra entra a far parte della Divisione Giustizia e Libertà di Firenze insieme al marito e il 16 marzo 1950, già incaricata di storia dell'arte medievale e moderna all'Università di Genova, ottiene la qualifica gerarchica partigiana di "Capitano". Il 4 aprile dello stesso anno le viene riconosciuta dal Ministero di Guerra, nella persona del Generale Comandante Militare territoriale di Firenze dell'Esercito italiano, la croce al merito di guerra.

²¹³ SUIISA, Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche, Nicco Fasola Giusta
<http://suisa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=prodpersona&Chiave=60977> ultima
consultazione 8 dicembre 2017.

2.3 La carriera universitaria e l'approdo alla cattedra fiorentina

Durante gli anni di piena attività politica nel CLNT, nell'immediato dopoguerra, tra il 1946 – 1947, Nicco Fasola assunse l'incarico per l'insegnamento di Letteratura italiana alla Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze, trasformata da lei stessa in cattedra di Estetica e Trattatistica dell'architettura, un corso che ebbe molto successo tra gli studenti per il quale fu giudicata “*efficacissima nell'educazione critica e nella formazione della loro coscienza di architetti*”.²¹⁴

2.3.1. Il corso di Estetica e trattatistica dell'architettura: dispense e tracciato delle lezioni per il corso di letteratura italiana all'Università di Firenze.

L'attività didattica svolta per il corso di Letteratura italiana a Firenze è testimoniata da un piccolo volumetto della docente intitolato “Lezioni di Estetica e trattatistica dell'architettura. Per il corso di letteratura italiana” che si configura come indispensabile materiale per la ricostruzione del percorso storico – critico delle lezioni fiorentine. Tali dispense, uno degli strumenti tradizionali per l'apprendimento universitario, apparse per la Duplic di Firenze, non sono altro “*che uno schema delle lezioni*” come scrive Giusta Nicco nella “Voce preliminare”, uno strumento didattico importante che tuttavia non poteva, in alcun modo, sostituire la lezione frontale. Tali dispense costituiscono il punto di partenza per la ricostruzione del contesto in cui nacquero e si svilupparono nuovi indirizzi teorici in riferimento all'architettura, e si configurano come prodromi alla pubblicazione del volume, ingiustamente poco noto, dal titolo *Ragionamenti sull' architettura*, pubblicato nella sua prima edizione nel 1949. Giusta inizia la sua attività di docenza a Firenze negli anni drammatici del dopoguerra, momento in cui sulle riviste specialistiche e tematiche di architettura e urbanistica si discutevano problemi e urgenze legate alla ricostruzione dei centri abitati e delle città. La stessa Giusta Nicco, nella seconda metà degli anni Quaranta, pubblica assiduamente saggi e riflessioni critiche di architettura sulle pagine di “La Nuova città”²¹⁵ e “Il Ponte” che nascono assieme a rinomate riviste come “*Casabella – Continuità*” di Ernest Natan Rogers e “*L'architettura cronache e storia*” di Bruno

²¹⁴ Cfr. R. SANTOLAMAZZA, (a cura di) *L'archivio di Cesare e Giusta Nicco Fasola (1860 – 1965)*, Segni di civiltà, Quaderni della Soprintendenza archivistica dell'Umbria e delle Marche, Perugia, 2015.

²¹⁵ Per “La Nuova città” Giusta Nicco Fasola scrisse: *Architettura organica* in “La Nuova Città”, gennaio 1946; *Scienza o arte del costruire ?* in “La Nuova Città”, maggio – giugno, 1946; *La “visibilità” e l'architettura* in “La Nuova Città” giugno – luglio 1946; *Opinioni nel mondo*, in “La Nuova città”, 8 luglio 1946, *Nota sul rivestimento* in “La Nuova città”, novembre – dicembre 1946; *Introduzione all'architettura*, recensione in “LA Nuova città”, 1946, *Caravaggio anticaravaggesco*, Firenze, in “La Nuova Città” editrice, 1951; *La parte della critica* in “La Nuova Città”, Firenze, 1954, 14-15; *Le pietre delle città italiane*, di Fr. Rodolico in “La Nuova Città”, Firenze 1954.

Zevi.²¹⁶ Anticipazioni delle lezioni fiorentine furono i primi saggi del 1942 – 43 pubblicati sulle riviste “Emporium” e “Le Arti” dedicate alla prospettiva e allo svolgimento del pensiero prospettico nella trattatistica da Euclide a Piero della Francesca oltre a un’importante pubblicazione dell’edizione critica del *De Prospectiva Pingendi* di Piero della Francesca, che le giovò anche l’attenzione di Roberto Longhi in occasione delle riedizioni del suo *Piero della Francesca*.²¹⁷ Emerge quindi un profilo della docente che recupera dai suoi maestri Lionello Venturi e Benedetto Croce un’idea di arte e critica intese come impegno etico di vita, per contribuire a illuminare, attraverso la consapevolezza del passato, la conoscenza dell’architettura presente. Dalla lettura delle dispense si ravvisa infatti il senso di responsabilità della studiosa nella formazione dei giovani architetti giacché, secondo il suo pensiero, per eseguire buone architetture non bastava disporre di ottimi architetti, ma erano necessarie le possibilità concrete per la realizzazione delle loro opere. Chiarire i problemi dell’architettura pareva essere quindi il solo modo per colmare il distacco tra ciò che si pensa e ciò che si realizza. Emerge dal tracciato delle lezioni un primo tratto importante della personalità della studiosa, in parte ereditato dalla didattica di Lionello Venturi: il confronto diretto con gli allievi in aula, un confronto auspicato dalla particolarità del corso e degli argomenti trattati, così scrive infatti nell’introduzione: “*per il carattere particolare di questo insegnamento esso vuole il contatto diretto di docente e discepoli, discussioni, chiarimenti, conversazioni, osservazioni di opere d’arte concreto. Diamo quindi soltanto una trama che va ampliata*”.²¹⁸ Sempre all’interno delle avvertenze preliminari la studiosa auspica la lettura di alcune opere tra le quali si citano la *Letteratura italiana* di Francesco De Sanctis, un corso elementare di storia della filosofia e altri testi ritenuti fondamentali per la conoscenza della storia dell’arte, raccolti in una puntuale bibliografia.²¹⁹ L’introduzione prosegue dando motivazione del corso e degli scopi

²¹⁶ La rivista “Casa bella” nasce a gennaio del 1928 edita dallo Studio Editoriale Milanese. Nel 1933 il direttore è Giuseppe Pagano collaboratore di Edoardo Persico, momento in cui la rivista viene acquistata dall’Editoriale Domus. Nel 1938 al titolo viene aggiunta la parola “Costruzioni” ma è nel 1954 che la rivista assume il titolo “Casabella – continuità” sotto la direzione di Ernest Nathan Rogers fino al gennaio 1975. URL: <http://casabellaweb.eu/the-magazine/short-magazine-history/> (ultima consultazione gennaio 2018).

²¹⁷ Si fa riferimento a G. NICCO FASOLA, *Prospettiva* in “EMPORIUM”, giugno 1942 – XX – Vol. XCV – n. 570, pp. 1-8; G. NICCO FASOLA, *Svilgimento del pensiero prospettico nei trattati da Euclide a Piero della Francesca*, in “LE ARTI” Rassegna bimestrale dell’Arte Antica e Moderna a cura della Direz. Gen. delle Arti, Anno V, Fascic. II – dicembre 1942 – Gennaio 1943 – XXI.

²¹⁸ G. NICCO FASOLA, *Lezioni di estetica e trattatistica dell’architettura*. Per il corso di letteratura italiana, AA. 1946 – 47, Università degli Studi di Firenze, Facoltà di architettura, Duplic, Firenze.

²¹⁹ Ibidem, tra i testi proposti si citano: Marangoni, *Saper vedere* (ultima ed.); Ragghianti, *Commenti di critica d’arte*; Aristotele *Poetica*; Baudelaire, *L’arte romantica. Curiosità estetiche e Pagine sull’arte e la letteratura*; Scott, *L’architettura dell’umanesimo*; L. Venturi, *Storia della critica d’arte*; L. Venturi, *Pittori*

che esso si prefigge; non si tratta di aggiungere qualcosa di nuovo alla disciplina, quanto di rendere gli studenti, futuri architetti, maggiormente consapevoli del proprio ruolo, della loro futura attività e delle loro scelte critiche. Fin dalle prime pagine, in apertura allo schema del corso, la studiosa ribadisce l'importanza della scelta del percorso formativo insistendo sul valore degli studi umanistici e sottolineando le differenze che intercorrono tra ingegneria e architettura. *Che cosa è architettura?* o meglio, *quando un edificio è architettura?* Secondo la studiosa, una costruzione è architettura *“per la presenza di un fatto nuovo: l'arte”* e capire che cosa è l'arte è compito del suo insegnamento. Per questo motivo una parte del corso è stata dedicata all'Estetica, per rendere consapevoli gli allievi dei problemi inclusi nella loro attività e trasmetter loro gli strumenti necessari a porre in relazione l'architettura con le altre discipline. La docente prosegue motivando la scelta e la necessità di occuparsi di estetica all'interno del corso di letteratura, anche se afferma che *“ora se ne parla anche troppo”*²²⁰. Ricordiamo che in Italia è l'estetica crociana ad essere stata principale riferimento e punto di partenza per molti intellettuali e storici dell'arte come Lionello Venturi, dal quale, in quanto suo maestro, Giusta Nicco ha ripreso concetti applicati alla storia dell'arte purtuttavia, alle volte, entrandovi in aperto conflitto. E infatti la studiosa spiega in che modo si possa fare riferimento all'Estetica intesa come parte del pensiero moderno, sulla dottrina e sullo studio del problema dell'arte *“superando ogni interpretazione estetizzante”*. Negando l'imposizione di regole o leggi all'arte stessa, la docente si allontana dalla definizione di Estetica in quanto *“teoria del bello”* che aveva caratterizzato i secoli precedenti. Per spiegare l'evoluzione del pensiero critico sull'Estetica la docente fa riferimento alle teorie di Theodor Vischer, che distinse tra *“Estetica come scienza del bello”*, una *“Metafisica del bello”* inteso nella sua universalità e una *“Filosofia della natura”* che studia il *“bello”* nelle sue realizzazioni oggettive. In contrasto con la visione teorica di Vischer la docente cita Conrad Fiedler il quale sosteneva che *“l'arte non ha a che fare col bello né con l'Estetica;(e) ad una attualità del bello (...) egli sostituisce un'attualità dell'arte.”* Giusta Nicco Fasola mostra nel testo il suo assenso al fatto di indagare la realtà dell'arte nella sua pienezza, divergendo tuttavia dal pensiero fiedleriano in merito al concetto di *“scienza dell'arte”* giacché ella intende indagare il rapporto dell'arte stessa con la storia dell'uomo e la sua cultura. Questa posizione aiuterebbe inoltre *“gli artisti a trovare la propria arte e il pubblico a capirla, non frapponendovi*

moderni; L. Venturi, *Il gusto dei primitivi*; R. Fry, *Vision and Design*; Clive Bell, *Art*; S. Vitale, *Estetica dell'architettura*; Wölfflin, *L'arte classica*.

²²⁰ G. NICCO FASOLA *Lezioni di estetica e trattatistica dell'architettura*. Per il corso di letteratura italiana, AA. 1946 – 47, Università degli Studi di Firenze, Facoltà di architettura, Duplic, Firenze, p. 5.

perciò ostacoli”.²²¹ A emergere è la componente filosofica del percorso di formazione della Fasola quando afferma che “*in tal senso l’estetica non è altro che filosofia, un capitolo o un problema della filosofia in quanto studia l’arte, che appartiene allo spirito umano*”. Si manifesta già in questa fase della sua carriera l’interesse a intendere estetica, filosofia e arte come parti comuni del dibattito sull’uomo e intorno all’uomo, riflessioni che trovano ampia trattazione all’interno del volume *L’arte nella vita dell’uomo* pubblicato nel 1958, a soli due anni dalla sua prematura scomparsa. All’interno del corso fiorentino quindi, l’Estetica diventa una linea guida “*per intendere e fare arte*”²²² in un momento storico in cui, come suggerisce la studiosa, i rapporti tra estetica e storia dell’arte in Italia appaiono più maturi rispetto ad altri paesi europei, come dimostrato dalla presenza di numerosi convegni internazionali sul tema.

Nella nota introduttiva si rileva anche un terzo punto cardine nella ricerca della docente; una voce fuori dal coro delle polemiche contemporanee sensibile alle vicende e alle sorti dell’architettura, che individua problematiche mutate storicamente (ma non nella sostanza) e destinata a vivere in prima persona l’impoverimento degli ambienti nei quali tali riflessioni avrebbero dovuto essere elaborate. Giusta si interroga quindi, anche in riferimento all’architettura, sul ruolo della critica e della creazione artistica, temi ai quali dedica particolare attenzione in una serie di articoli tra i quali si ricordano: *Dell’individualità e della personalità* (1943); *Antinomie della critica* (1953) ; *Arte, filosofia, critica*; *Il critico e l’opera*; *Soggettività e universalità*; *Modestia del critico* e soprattutto nel saggio *Della critica* del 1947 nel quale traccia una rassegna della critica d’arte del Novecento affrontando l’analisi dei problemi metodologici inerenti l’esercizio critico.²²³

L’influenza della lezione di Lionello Venturi si percepisce con particolare forza quando la studiosa afferma che “*un problema filosofico come quello dell’arte, dovrà qualche volta toccare altri problemi, perché lo spirito non è fatto di compartimenti stagni, ma unitario*”²²⁴ per ampliare le proprie conoscenze e “*saper leggere, cioè ricavare dai testi un aiuto a pensare con la propria testa*”²²⁵. Le dispense sono così strutturate secondo due parti; una prima parte si occupa di sviscerare le motivazioni

²²¹ Ivi, p. 8.

²²² G. NICCO FASOLA *Lezioni di estetica e trattatistica dell’architettura*. Per il corso di letteratura italiana, AA. 1946 – 47, Università degli Studi di Firenze, Facoltà di architettura, Duplic, Firenze, p. 9.

²²³ R. LOSITO, *introduzione* in G. NICCO FASOLA, *Ragionamenti sull’architettura*, Liguori Editore, 2005, p. X

²²⁴ G. NICCO FASOLA, 1946-47, p.11.

²²⁵ Ibidem

che hanno portato Giusta Nicco a riconsiderare la storiografia sull'architettura facendo chiarezza su quanto trattato a lezione in materia di Estetica; un'altra parte riguarda invece il discorso più marcatamente storiografico sulla Trattatistica dell'architettura. Giusta Nicco afferma che la trattatistica dell'architettura intrattiene stretti rapporti, in quanto disciplina, con le altre arti perché non rappresenta banalmente un insieme di manuali tecnico-pratici, bensì *“le riflessioni degli artisti sulla propria arte”*. Avvicinare la coscienza di un artista a quella di un altro significa *“arricchire la nostra meditazione ed esperienza riflettendo sull'altrui”*.²²⁶ Siamo ai prodromi dei *Ragionamenti sull'architettura*, una delle sue opere di maggior successo e considerata ancora oggi un importante riferimento per gli studi in materia di urbanistica.²²⁷

Per produrre l'arte di oggi occorre che ogni artista ripercorra il filo continuo che lo lega alla tradizione, ciò avviene anche per la corretta interpretazione della letteratura artistica; è solo infatti dalla capacità di leggere e interpretare i trattati del passato che il pensiero moderno può essere compreso. A supporto di tale assunto, la studiosa si richiama al pensiero di Sigfried Geideon che, all'interno delle problematiche che riguardano la distruzione o la trasformazione delle città, (dove le riflessioni sul passato come parte inseparabile dell'esistenza si fanno più intense) fu autore di *Spazio, tempo e architettura*²²⁸ nel quale afferma: *“senza chiara percezione delle relazioni col passato e della strada per cui si deve avanzare, la vita di ogni periodo sarà vissuta senza scopo, giorno per giorno. E' necessaria la conoscenza della nostra eredità architettonica, il collegamento col passato inteso come requisito per l'apparire di una nuova tradizione confidente in sé”*.²²⁹ A conclusione dell'introduzione, la studiosa sottolinea le caratteristiche metodologiche del corso: le lezioni erano accompagnate dalla lettura comune in aula di una selezione di trattati *“più che altro per indicare come si possono leggere”*, del Palladio e di Scamozzi con l'aggiunta di brani moderni. A completamento del corso si richiedeva agli studenti una relazione scritta sulle visite compiute durante l'anno presso strutture e monumenti, incentivando la formazione continua della propria figura professionale. Creazione, gusto e sensibilità sono i tre concetti fondamentali della nuova

²²⁶ G. NICCO FASOLA, 1946 – 47, p. 11.

²²⁷ Si consideri infatti che il volume per le sue acute osservazioni critiche è stato rieditato per Liguori Edizioni nel 2005 arricchito dalla prefazione di Rosa Losito.

²²⁸ La prima edizione di *Space, time and architecture* fu pubblicata nel 1941, con una seconda edizione del 1954 entrambe edita da Harvard Press University. Nel 1975 è stata invece pubblicata la traduzione italiana edita da Ulrico Hoepli, Milano, Italia.

²²⁹ La citazione di Sigfried Geideon è riportata in G. NICCO FASOLA, 1946 – 47, p. 11.

metodologia di studi di storia dell'arte promossa da Lionello Venturi al momento del suo arrivo all'Università di Torino, da cui Giusta recuperò alcune caratteristiche.

Dalla struttura delle dispense è quindi possibile ricostruire la metodologia di lavoro adottata che *“insofferente di qualsiasi dogmatismo e unilateralità di pensiero, sonda differenti visuali e interpretazioni dell'idea di architettura”*.²³⁰ Con un approccio critico versatile e sostenuto da un accurato criterio filologico, Nicco Fasola presenta ai suoi allievi sintesi storiche di periodi e valutazioni di culture e approcci filosofici, approfondendone conoscenze e rapporti. Le dispense si presentano così articolate:

I PARTE

I lezione: Che cos'è l'arte? Il corso si apre con l'analisi delle risposte insoddisfacenti a tale quesito e considerate ostacolo alla reale comprensione dell'opera. In questa prima lezione la docente ripercorre *“per sommi capi”* la storia del pensiero estetico individuando teorie superate e pensieri validi poiché *“l'uomo deve pensare alle sue opere e porsi dei problemi”*. La docente inizia quindi la sua trattazione affrontando le correnti di pensiero superate, tra le quali si trova il positivismo che, a suo parere, non considerò idee e teorie fermandosi di fronte ai soli fatti. Il positivismo diede grande impulso alle scienze, come avvenuto con la *Kunstwissenschaft* tedesca nel campo dell'arte, tuttavia finì per trasformarsi in una *“mitologia della scienza”* che considerò lo spirito dell'uomo in modo passivo. Un punto di arrivo a vera fisiologia dell'estetica fu raggiunto con gli studi di G. Lombroso nei suoi saggi *Genio o follia* e *Genio e degenerazione*. La trattazione prosegue analizzando le correnti di pensiero della psicanalisi applicata agli studi sull'arte e dei suoi tentativi di far emergere la profondità del nostro io dall'inconscio. Freud tentò infatti di interpretare le opere osservando fatti trascurati, in linea con il metodo di Giovanni Morelli che estrasse da indizi nascosti e fisiognomici, la personalità dell'artista; lo psicanalista applicò inoltre questa tendenza di studi all'interpretazione della personalità di Leonardo Da Vinci, pensando di riuscire a cogliere nella sua arte i segni in cui l'uomo si manifesta senza esercitare il controllo della coscienza. Nicco Fasola sostenne quindi che per gli psicanalisti l'arte fosse *“sublimazione”*, ossia, il modo in cui l'artista proietta nell'opera i suoi complessi e soddisfa, appunto, sublimandoli, i propri istinti repressi. L'arte però è un atto di *“trasformazione”*, che sfugge allo psicanalista in quanto atto estetico. L'errore della psicanalisi risiede quindi, secondo Nicco Fasola, nel ridurre le

²³⁰ R. LOSITO, *introduzione* in G. NICCO FASOLA, *Ragionamenti sull'architettura*, Liguori Editore, 2005, p. X.

personalità artistiche alla “libido”, poiché il formarsi dell’arte è un “salto”, è il presentarsi del nuovo e quindi una trasformazione. Con ciò la docente conclude sostenendo che occorre eliminare dagli studi l’approccio della scienza dell’arte e di tutte quelle correnti di pensiero che puntano a ridurla a regole e leggi. Segnala in ultimo la lettura del *Breviario di estetica* di Benedetto Croce al fine di indagare il modo in cui il filosofo confuta la “fisicizzazione dell’opera d’arte”.²³¹ Si accenna in seguito a ciò che invece entra a far parte dell’opera in modo non fisico: colore, spazio, grandezza e suono, sono letti alla luce degli esempi sulle opere nel lavoro di artisti e architetti.

II lezione: nella seconda lezione si osserva l’arte come prodotto sociale e attività di lusso. Se si intende l’opera d’arte come “prodotto” o “effetto” di un certo periodo storico, allora si sconfessa l’originalità dell’arte. A questo filone di pensiero appartengono gli studi di Hippolite Taine, che nella sua *Philosophie de l’art* del 1865 considera l’opera d’arte come non isolata dal contesto che l’ha prodotta; ne consegue che tale opera non può essere separata dall’insieme dal quale “dipende”. L’arte inoltre, come la scienza, potrebbe esser considerata in quanto attività di lusso rispondendo a ragioni economiche e sociali. In tal caso la storia dell’arte dovrebbe essere studiata da una scienza sociale, come ricerca di cause ed effetti, non separabili dai fatti concomitanti. Tali considerazioni sono ravvisate da Nicco Fasola negli studi giovanili di A. Baratonò nella sua “Sociologia estetica” del 1899. Tuttavia lo studioso pare riconoscere che “*il punto di vista sociologico non sempre coincide con quello artistico*” e dunque reputa necessario distinguere nell’opera un criterio estetico - scientifico e un criterio estetico - artistico. Anche tale considerazione però è da annoverarsi tra le interpretazioni che snaturano l’arte giacché il solo pensiero esistente sulla stessa può essere solo quello artistico: “*respingiamo ogni interpretazione sociologica dell’arte, in quanto vorrebbe far dipendere l’arte da altri fattori. L’estetica sociologica ha anch’essa il torto di non considerare l’arte in sé, nel suo valore, per capirla, ma la riconduce ad altro.*”²³² Contro la teoria dell’arte come attività di lusso, Nicco Fasola risponde sostenendo la “necessità” dell’arte e la sua doverosa presenza nella vita dell’individuo giudicandola per via di contemplazione, senza includere in tale contemplazione fattori di tipo economico. L’arte nel percorso di vita dell’individuo ha un’unica finalità: quella di essere uomini.

III lezione: Nella terza lezione la docente espone la teoria dell’“edonismo estetico”, focalizzandosi sulla distinzione tra “piacere” e “valore” nell’arte. Il “piacere” si

²³¹ B. CROCE, *Breviario di Estetica*, 1925, p. 16 – 18.

²³² G. NICCO FASOLA, 1946 – 1947, p. 27.

colloca a livello psicologico, nell'equilibrio della psiche stessa, mentre l'edonismo consiste nel fare del piacere il proprio valore di riferimento. Tale concezione dell'arte fu negata anche da Benedetto Croce secondo il quale tutto ciò che si fonda sul piacere *confonde il contendente con il contenuto* (Estetica p. 91). Per l'artista la sua attività non può quindi essere oggetto di piacere, ma deve rispondere ad una necessità di ricerca intima ben più profonda. Parrebbe essere più adeguato l'utilizzo del termine "valore" giacché l'arte ha valore in sé stessa. Successivamente Nicco Fasola passa alla lettura della "Critica del giudizio" di Kant per discutere le differenze intercorse tra il concetto di "piacere" e quello di "bello" arrivando alla conclusione che nemmeno l'edonismo estetico possa essere sufficiente ad esprimere una completa definizione di arte.

IV lezione: la quarta lezione prende in esame il "Moralismo estetico" considerato come concezione opposta a quella dell'edonismo. In questo caso Giusta suggerisce qualche nozione didattica spiegando le differenze tra morale e moralismo individuando in questo tipo di riflessione, la subordinazione dell'arte a indirizzi moralistici. Come l'edonismo, anche questa tendenza porta a considerare l'opera in quanto mezzo per raggiungere altri obiettivi. Risulta quindi chiaro che tale interpretazione concepisce nuovamente l'arte in quanto oggetto subordinato ad altre attività: *"risponde cioè sempre a un modo di vedere che non riconosce il valore autonomo dell'arte e la vuole asservire ad altro"*.²³³ La lezione si conclude con la lettura del *Breviario d'Estetica* di Benedetto Croce e con discussioni insieme agli allievi.²³⁴

V lezione: Nella quinta lezione la docente affronta l'analisi delle correnti di pensiero che, a suo avviso, non risultano indicate a sostenere il concetto di arte; tra queste individua l'Intellettualismo estetico. Secondo Giusta Nicco la concezione intellettualistica dell'arte in quanto "sapere" ha come conseguenza il fatto che essa consti di discipline che si possono insegnare, riducendola nuovamente a scienza. Superare tale visione significa, secondo la docente, *"non chiedere che in un'opera figurativa si applichi esattamente la prospettiva geometrica o l'anatomia, che in una poesia non si pretenda la precisione storica o scientifica"* e inquadrando tale visione nel contesto dello spirito umano.

VI lezione: La sesta lezione è dedicata al tema dell'arte come imitazione della realtà, argomento che compare anche nelle lezioni precedenti ma al quale la studiosa decide

²³³ G. NICCO FASOLA, 1946 – 1947, p. 37.

²³⁴ Il riferimento bibliografico è B. CROCE, *Breviario d'Estetica*, p. 20 – 23.

di dedicare un approfondimento a parte. I concetti di vero, verosimile e falso provengono da quello di imitazione e il solo modo per superare tale visione era quello di pensare e teorizzare migliore definizione di “arte”. Coloro che interpretano l’arte come sinonimo di imitazione della realtà danno un’interpretazione del fatto artistico in quanto sostituto del vero, attribuendolo a qualcosa di pratico che non persegue l’obiettivo di rappresentare esclusivamente sé stesso. Interessante è il momento in cui nelle dispense si affronta del problema relativo al punto d’arrivo dell’arte imitativa. Il punto d’arrivo è riconosciuto infatti nel pieno raggiungimento della copia esatta del modello. A questo punto la docente procede alla lettura di un estratto da *Curiosità estetiche* di Baudelaire, nello specifico, il capitolo “*Il pubblico moderno e la fotografia*” nel quale viene data spiegazione di tale teoria che ravvisa nella fotografia e nella sua stretta attinenza al reale, il suo più alto compimento. Tuttavia fu Henrich Wölfflin nel suo volume “*L’Italia e il senso tedesco della forma*” a porre in risalto la fallacia di tali proponimenti, dal momento che uno stesso tema attribuito a pittori diversi può essere realizzato con stili e forme completamente differenti uno dagli altri. L’intento dell’arte deve essere invece quello di rendere sensibili gli uomini al modo di vedere spirituale (e non fisico) dell’uomo. Sono sempre studiosi tedeschi a tracciare il filo conduttore sostenuto da Nicco Fasola, tra i quali Wilhelm Worringer nel suo *Abstraktion und Einfühlung* del 1908 nel quale spiega le origini dell’arte in quanto reazione allo scontento provato dagli uomini per il mondo sensibile.²³⁵ Al termine di questa lezione Giusta mostra confronti tra opere d’arte atti a mostrare che cosa si intende per realismo riponendo attenzione sul ruolo della fotografia e delle sue relazioni con la pittura nell’Ottocento. Venivano infatti mostrate agli studenti riproduzioni fotografiche di paesaggi poste a confronto con lo stesso scenario dipinto da Cézanne. Successivamente le dispense informano che si dava lettura di due brani tratti da *Il gusto dei primitivi* di Lionello Venturi e dal *Breviario di Estetica* di Benedetto Croce.

VII - VIII Lezione: Restano da affrontare i problemi legati ai rapporti tra arte e “bello”. In questa lezione la docente instrada gli allievi a cogliere il “bello” che l’artista ha creato, evitando di inserire giudizi personali che esulano dal pensiero

²³⁵ Laureatosi a Berna in Storia dell’arte, la tesi di Wilhelm Worringer dal titolo “Astrazione ed empatia” viene discussa nel 1907 e pubblicata l’anno seguente. Nella sua tesi l’autore definisce una “psicologia degli stili”, rielaborando alcuni concetti fondamentali tra i quali, quello appunto di “empatia”, e discute l’approccio allo studio sulla teoria estetica e della storia dell’arte. Il centro della sua indagine è quindi l’oggetto estetico, che attraverso i nostri sensi, diventa “esperienza”.

dell'artista. Tali concetti sono esposti mostrando confronti tra opere d'arte e leggendo i primi due capitoli del libro di Delacroix *"Essenza della pittura romantica"*.

IX Lezione: Con l'ottava lezione la studiosa si addentra all'interno delle posizioni moderne del problema estetico; l'intento è quello di avvicinare al pensiero moderno le formulazioni dell'idealismo estetico italiano così come intese da Benedetto Croce e Giovanni Gentile. Grazie all'idealismo, l'insegnamento estetico e critico è stato diffuso a livello europeo anche grazie al supporto intellettuale di Francesco De Sanctis, fondatore della critica letteraria moderna. Suo seguace, Benedetto Croce iniziò la sua produzione teorica nel 1893 con il saggio *La storia ridotta al concetto generale di arte* in cui discute il problema dei rapporti tra scienza e storia e dove era già implicita *"l'idea dell'identificazione dell'arte con la sua forma espressiva, quindi linguaggio"*.²³⁶ Nel 1902 Croce proseguì lo sviluppo sistematico di questo argomento divenuto fondamento per la stesura della sua *"Estetica"*; da qui il problema estetico si concretizzò come fondamento di tutto il suo sistema filosofico. L'arte è considerata dal filosofo come vero e irriducibile momento spirituale, ciò che permette di conoscere *"l'individuale"* dell'arte nello spirito creativo considerando l'esecuzione materiale in quanto momento secondario, non necessario all'accrescimento del suo valore. L'arte si identifica così con l'*"intuizione"*, dove per *"intuizione"* si intende contestualmente *"espressione"*, separata quindi dal significato psicologico del termine in quanto gesto e azione. *Ma se l'arte è intuizione, può essere ogni intuizione arte?* E' in questa lezione che emergono le reminiscenze delle lezioni di Lionello Venturi, quando la docente anticipa, in aggiunta al concetto di *"intuizione"* quello di *"fantasia"*.²³⁷ Per *"fantasia"* Croce intende la *"facoltà creatrice dell'arte"* in quanto *"produttrice di intuizioni"*. L'opera non sarebbe quindi il risultato di una *"intuizione momentanea"*, bensì un lungo processo che può durare anche per tutta la vita dell'artista. Recuperando il pensiero di De Sanctis, sempre Croce apporta una ulteriore distinzione di concetto, questa volta tra *"fantasia"* e *"immaginazione"*; De Sanctis sosteneva che la *"fantasia"* fosse concepita in quanto *"atto creativo"* e l'*"immaginazione"* in quanto *"processo di analisi"*. In ultimo, la lezione si sposta ad affrontare lo svolgimento dell'estetica crociana nel pensiero filosofico di Giovanni Gentile, la cui concezione estetica si svolge parallelamente e indipendentemente da

²³⁶G. NICCO FASOLA, 1946 – 1947, p. 73.

²³⁷ E' da ricordare che Lionello Venturi durante le lezioni spiegava agli studenti che cosa si intende per *"arte"* e quali possano essere gli elementi di analisi con i quali ricostruire il processo creativo dell'artista. Venturi individua così i significati di *"intuizione"* e *"fantasia"*; identità tra forma e contenuto al fine di abolire l'esistenza di un progresso in arte. Cfr. S. VALERI (a cura di), *La storia critica dell'arte nel magistero di Lionello Venturi*, Aracne Editrice, Roma, 2011.

quella di Croce. Nella sua concezione filosofica l'estetica non fu il principio guida, ma risultò utile al fine di comprendere l'attività dell'arte all'interno del sistema dello spirito, uno studio concretizzatosi nella pubblicazione del 1931 dal titolo *Filosofia dell'arte*. Gentile traccia così lo schema dello svolgimento dello spirito e le basi per lo sviluppo della "dottrina del sentimento": *"né l'arte è un momento primo del conoscere né espressione di sentimento, ma sentimento stesso, cioè sentimento puro come pura soggettività."*

XI lezione: in questa lezione la docente dimostra la fallacia delle "estetiche particolari" verificando l'inattendibilità dei principi su cui si basa la classificazione delle arti. Si è spesso affermato di ravvisare una diversa "essenza" o natura delle singole arti indicando, alle volte, la superiorità di una sull'altra. Furono svolti tentativi di classificazione delle arti considerate imitative (pittura, scultura e poesia) e arti non imitative (musica e architettura) passando poi ad una distinzione tra le arti dette "del tempo" e "dello spazio" identificate da Henrich Wölfflin. Su questo filone di ricerca si instaurarono anche gli studi di Salvatore Vitale con la sua *Estetica dell'architettura* pubblicata nel 1928. In conclusione, dopo aver compreso che l'arte può essere definita come espressione autonoma dello spirito, differente, per le sue caratteristiche, rispetto ad altre attività, Nicco Fasola si pone il medesimo problema riguardo l'architettura. Si può quindi giungere ad una definizione dell'architettura? Secondo la studiosa è possibile, perché anch'essa è da ritenersi "arte" con tutti i problemi che questa comporta. Tuttavia, tenendo a mente la distinzione di Vitruvio tra "invenzione" ed "esecuzione materiale" essa è anche considerata parte dell'"edificare". E' attraverso il paragone con la musica che la studiosa affronta la definizione della figura dell'architetto, posto in relazione con le diverse implicazioni della disciplina tra le quali cita: volume, spazio, proporzione, colore e luce. L'architetto è quindi colui il cui compito è quello di rendere parlanti i materiali *"presentandovi la propria anima"*.

X lezione: L'ultima lezione della prima parte del corso si focalizza sul rapporto tra tecnica e arte, argomento che coinvolge tutte le arti ma che risulta particolarmente vivo all'epoca delle lezioni fiorentine per l'architettura. Il valore della tecnica, secondo la studiosa, dovrebbe essere giudicato sulla base dei suoi risultati; partendo dai Greci e dal significato di *tècne* (ossia la capacità di operare per raggiungere un dato fine) la docente costruisce un percorso nel quale si affronta lo sviluppo di tale concetto nel corso dei secoli, giungendo fino alla modernità. E' qui che emergono i primi ragionamenti sul "metodo" e sulle finalità della storia dell'architettura, puntualmente riproposte nei suoi *Ragionamenti sull'architettura* e trattate da

Giovanni Giovannoni che nei suoi studi riuscì a superare il fatto costruttivo economico per sottolineare la complessità dell'architettura che “*comprende insieme finalità pratiche e concrete, rapporti a condizioni sociali, usi e civiltà*”.²³⁸ La studiosa passa dunque in rassegna i più importanti studi che hanno considerato i rapporti tra tecnica e arte, da Peter Behrens, a Giuseppe Pagano a Henrich Von Geymüller e conclude sostenendo che all'inizio del proprio percorso artistico, gli artisti, così come i giovani architetti, dispongono di un corredo di dottrine senza aver sviluppato una vera e propria tecnica. E' solo lo sviluppo del percorso artistico a permettere la realizzazione delle proprie creazioni, dove tutto viene reso partecipe della creatività. Il punto di partenza della “creazione artistica”, anche per l'architettura deve essere quello della completezza umana. Attraverso il ragionamento filosofico la docente ha sviscerato e analizzato alcuni importanti *leit-motiv* disciplinari: dalla distinzione kantiana tra *bellezza libera* e *bellezza aderente* fino alla divisione delle arti libere – non libere, all'antinomia bello-utile, Nicco Fasola affronta gli argomenti rifuggendo la pedissequa filologia, cosciente che i fatti artistici sono per loro natura problemi mutevoli, che variano con il variare delle epoche e delle mentalità. Applicate al pensiero architettonico, tali distinzioni, così come il binomio *utilità – bellezza* (al quale la docente affida un intero capitolo nei *Ragionamenti*) si rivelano insensate, giacché non più di classificazione degli elementi dell'arte si parla, ma di problema critico. *Facendo critica della critica*, la studiosa storicizza il suo pensiero alla luce dei protagonisti della letteratura artistica di diverse epoche²³⁹ ed ermeneuticamente spiega le ragioni del suo percorso didattico: “*il passato ci illumina e si trasforma evidenziando ciclicamente la natura transitoria e ricorrente di una questione non astratta ma sostanziale rispetto all'architettura*”.²⁴⁰ Al termine del corso, attraverso riflessioni e giudizi sulle teorie che coinvolgono tutti gli aspetti e i temi della creazione artistica, il ragionamento della docente sull'architettura pare concludersi secondo i medesimi principi: l'arte e tutte le sue componenti sono soggette alla mutevolezza del tempo e preservando la ricchezza e l'integrità spirituale che la creano, pare che tutto possa avvenire insieme alla metamorfosi creativa dell'empirico in assoluto, del materiale in ideale, una trasformazione possibile solo se l'architetto si

²³⁸ G. NICCO FASOLA, *Ragionamenti sull'architettura*, Liguori editori, 2005, p. 128. Cfr. G. GIOVANNONI, *Mete e metodi nella storia dell'architettura italiana* in Atti del 1° congresso nazionale di storia dell'Architettura, Firenze, 1938.

²³⁹ Tra i quali cita: Vitruvio, Cicerone, de Bouvais, Leon Battista Alberti, Francesco di Giorgio, Lomazzo, Palladio, Scamozzi, Giorgio Vasari, Capra, Leclerc, Cordemoy, Laugier, Lodoli, Jombert, Blondel, Milizia, Ledoux, Passeri, Pope, Hope, Pugin, Violette – le – Duc.

²⁴⁰ R. LOSITO, *Introduzione*, in G. NICCO FASOLA, *Ragionamenti sull'architettura*, Liguori editore, 2005, p. XII.

dimostra capace di mantenere la sua consapevolezza interiore, la coerenza tra ciò che è e ciò che fa.²⁴¹

II PARTE

Nella prima parte del corso Nicco Fasola ha quindi presentato gli orientamenti estetici necessari all'interpretazione e contestualizzazione della seconda parte interamente dedicata alla trattatistica dell'architettura, con particolare riguardo per quelle che indica come “*epoche di intellettualismo critico*”: il Rinascimento e il Settecento. Passando in rassegna le diverse epoche, la docente riconosce al medioevo qualche esempio significativo di trattato, considerato tuttavia più come ausilio pratico (o come indicazioni di ricette) per riconoscere invece nei secoli successivi una presenza di veri e propri scritti storiografici. Intendendo l'arte come qualcosa che costantemente si rinnova, la docente considera i trattati intesi come prodotti conseguentemente all'operare artistico; dovremmo pensare quindi che tali trattati non abbiano oggi alcun interesse per gli studiosi? La docente risponde a tale quesito spiegando che la conoscenza della storiografia artistica sia fondamentale al fine di conoscere la riflessione degli artisti sul proprio lavoro e comprenderne la sua natura artistica. La coscienza artistica si sviluppa attraverso il confronto con l'operato altrui, anche (e soprattutto) con le epoche del passato; infatti “*come già abbiamo detto, essere moderni non significa ignorare il passato, anzi aver tesorizzato quanto il passato ha dato al presente, poiché il presente si sviluppa sopra il passato. Questo è il senso della storia e della cultura*”.²⁴² Dando lettura di una selezione di brani, la docente svolge una minuziosa analisi dei volumi di Vitruvio; il ragionamento sulla triade vitruviana *firmitas*, *utilitas* e *venustas* segue un percorso diacronico, strutturato da Nicco Fasola per restituire agli allievi la complessità del pluralismo dell'epoca moderna. Le tre componenti citate costituiscono infatti uno degli aspetti essenziali di riferimento per i critici che, di volta in volta, si apprestano a considerare maggiormente uno o l'altro aspetto della triade stessa. Si affronta nuovamente il problema della distinzione tra “bellezza essenziale” e “ornamento” teorizzata dall'Alberti e ripresa successivamente con gli scritti cinquecenteschi. Al tema dell'ornamento e del rivestimento in architettura Giusta Nicco ha dedicato anche un saggio pubblicato su “La Nuova Città” nel 1946, durante gli anni dell'insegnamento fiorentino, dal titolo “Nota sul rivestimento” nel quale viene approfondito il dibattito in corso tra l'architetto Michelucci e Carlo Maggiora; in questo articolo Nicco Fasola propone una lettura critica dell'ornamento inteso dal punto di vista storico e da quello

²⁴¹ Ibidem

²⁴² G. NICCO FASOLA, 1946 – 1947, p. 94.

teorico al fine di chiarire l'urgenza per la critica di ritrovare “*il senso di ogni fattore che entra nell'opera architettonica*”.²⁴³ Le lezioni XI e XII si soffermano brevemente sulla trattatistica medievale con un accenno ai *Commentari* di Ghiberti riservando ampio spazio alla trattazione dei volumi del *De Architectura* di Vitruvio e il *De re aedificatoria* di L.B. Alberti. Con la XIII lezione si affrontano i trattati di Filarete passando per *l'Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna fino ad arrivare agli scritti di Francesco di Giorgio Martini, di Piero della Francesca e Sebastiano Serlio. Il corso si conclude con la XIV lezione dedicata alle ultime tendenze del pensiero architettonico moderno. La docente ha quindi previsto in questa fase del corso la lettura del “Manifesto dell'architettura futurista” scritto nel 1914 da Antonio Sant'Elia, precursore delle correnti architettoniche moderne al quale imputa però un'eccessiva considerazione della società moderna in senso meccanico; infatti, mentre in alcune parti il manifesto mette in evidenza necessità riconosciute dalla docente come attuali, dall'altra, tale visione dell'architettura non risulta sufficientemente conforme allo stile di vita dell'uomo moderno.

A conclusione del corso veniva chiesto agli studenti lo svolgimento di relazioni critiche inerenti argomenti trattati a lezione, oltre che sugli appuntamenti seguiti nel corso dell'anno che la docente riporta in forma di elenco al termine delle dispense. Tra gli appuntamenti risultano segnalati:

Discussione sulla conferenza dell'arch. Samonà; in questo caso Giusta Nicco si riferisce a Giuseppe Samonà (1898 - 1983) architetto e urbanista, docente all'Università di Messina e in seguito dell'Università Federico II di Napoli. Samonà insegnò anche all'Istituto Universitario di architettura a Venezia e avviò un rinnovamento nell'ambito degli studi sull'architettura sostenuto dall'arrivo di importanti voci critiche: Bruno Zevi, Ignazio Gardella, Franco Albini, Manfredo Tafuri e Aldo Rossi.

Relazione e discussione sul Referendum per la ricostruzione del centro di Firenze. Subito dopo la fine del conflitto mondiale, negli anni della ricostruzione, si era sentita la necessità di quantificare i danni di guerra; un primo censimento è quello presentato nella mostra di Palazzo Strozzi, nel 1946 dal titolo “Mostra della Firenze distrutta” e in seguito, nel 1949 con l'uscita del volume di Frederick Hartt *Florentine art under*

²⁴³ G. NICCO FASOLA, *Nota sul rivestimento*, in “La Nuova città”, n. 11 – 12, Edizioni “Il Libro”, Firenze, ottobre – novembre 1946, p. 14.

fire.²⁴⁴ in tal caso Giusta Nicco si riferisce alle proposte di intervento per la ricostruzione del centro storico di Firenze intorno a Ponte Vecchio, zona che nel corso del secondo conflitto mondiale aveva subito un cospicuo numero di danni. Iniziò così la produzione di articoli che accesero un importante dibattito coinvolgendo artisti e uomini di cultura. Sono anni, quelli che seguono il 1945, nei quali si avviarono le prime prove tecniche di urbanistica finalizzate alla difesa dei monumenti.

Relazione sull'Espressionismo di Bahr: "Expressionismus" di Hermann Bahr è un volume del 1916 nel quale l'autore spiegò le origini francesi dei primi espressionisti, un termine con il quale si indicarono le "nuove direzioni" verso le quali si mosse la cultura artistica francese nei primi anni del Novecento. Con il 1914 il termine assunse la connotazione con il quale lo conosciamo oggi a seguito dell'influenza subita dall'attività di gruppi artistici tedeschi come *Die Brücke* e *Der Blaue Reiter*. Bahr individuò l'opposizione dell'espressionismo agli impressionisti intesi come antidoto alla borghesia, vedendo nei loro intenti artistici il riflesso della disperazione di un popolo in guerra. La riflessione dell'autore si configura quindi come prima enunciazione della poetica espressionista che, secondo la sua analisi, si presentò come risposta alla crisi, come libertà espressiva dell'uomo attraverso l'alternarsi tra "l'occhio dello spirito e il corpo". Il senso dell'espressionismo è riassunto dall'autore attraverso una caratteristica organica definita come "vista interiore" o "forma tattile".

Esposizione delle critiche all'estetica crociana dell'Alberighi

E' in queste lezioni fiorentine che emergono i tre fondamenti principali intorno ai quali è stato in seguito articolato il volume sui *Ragionamenti dell'architettura* del 1949, improntati all'indagine della critica architettonica e del suo progressivo affrancamento dalle altre arti figurative. Come scrive infatti sulle pagine de "la Nuova Città", *"l'architettura ha destato l'interesse dei critici più tardi delle altre arti figurative, per cui rimangono aperti e vivi problemi elementari di metodo, mentre negli altri campi c'è una relativa pace e forse anche troppa stabilità. Quando furono i letterati a occuparsi delle arti figurative, naturale che quadri e sculture, con le loro figurazioni, dovessero offrir loro un appiglio che non davano gli edifici; l'architettura sembrava richiedere degli specialisti e criteri tutti diversi per essere*

²⁴⁴ O. FANTOZZI MICALI (a cura di) *Alla ricerca della primavera. Firenze e provincia: dopoguerra e ricostruzione*, Firenze, Alceina, 2002 catalogo della mostra dell'Istituto degli Innocenti, Sala Brunelleschi, 6 – 22 dicembre 2002.

valutata".²⁴⁵ Un discorso critico sull'architettura pareva quindi essere agli albori nonostante già alcuni fondatori della critica moderna affrontarono il problema degli argomenti architettonici sviluppando la propria linea di pensiero; si tratta del già citato Henrich Wolfflin e di Alois Riegl che "*provarono ad applicare agli edifici quei principi e quei concetti che andavano allargandosi con favore nelle altre arti*".²⁴⁶ Il volume dei *Ragionamenti* quindi, rispetto allo svolgimento fin qui delineato, approfondisce il discorso teorico che vede coinvolti nella riflessione addetti ai lavori, teorici e filosofi. Distaccandosi dalle posizioni astratte ed estetizzanti, dal positivismo alle più meccaniche e moderne spiegazioni della vita e dell'uomo, Nicco Fasola sostiene la necessità di avviare una critica capace di preservare l'inscindibilità tra forma e struttura dell'architettura. In questo volume si individuano i fattori che ancora oggi costituiscono gli elementi fondamentali della discussione intorno all'architettura: la natura della bellezza, la funzione dell'ornamento, il binomio vero-falso, il rapporto tra forma, struttura e funzione, e di rigore contro abuso. Tecnica, materiale, rivestimento e colore concorrono alla coerenza espressiva dell'opera architettonica, sintesi di tutti gli aspetti che si completano e si integrano a vicenda. Partendo da una definizione generale di tecnica e da considerazioni critiche sul rapporto tra questa e l'arte nel più ampio senso del termine, il ragionamento della docente giunge all'individuazione dei dissidi "estetismo – tecnicismo", "causalità – finalità libera" attraverso la voce dei diretti protagonisti. Il volume affronta inoltre il tema della distinzione professionale tra ingegneri e architetti che secondo la studiosa deve essere superato affinché si possa giungere a un nuovo connubio tra scienza e fantasia, nel quale l'architetto possa essere in grado di conoscere ciò che gli occorre per esprimersi in rapporto al proprio fine umano. In queste riflessioni alcuni passi diventano preziosi suggerimenti operativi per l'architetto stesso, per risolvere problemi con i quali confrontarsi e sui quali il critico può intervenire con proprie considerazioni. Materiali, colore e rivestimento sono elementi variabili, che cambiano con il variare del tempo, dell'espressione e del significato architettonico; è su questi punti infatti che il ragionamento della docente si mostra nelle sue caratteristiche più moderne comprendendo che tali elementi non possono essere misurabili in quanto "*pura realtà nuova e spirituale*". Il concetto di "*transustanziazione*" dei dati materiali in nuove realtà spirituali coglie l'unicità e l'irriducibilità dell'opera d'arte superando il pensiero filosofico di Croce; per la studiosa infatti questa nuova realtà non è uno strumento meccanico e come tale non se ne può afferrare l'essenza. Negli ultimi

²⁴⁵ G. NICCO FASOLA, *La "visibilità" e l'architettura*, in "La Nuova Città", edizioni "Il libro", Firenze, n. 6-7, maggio-giugno, 1946, p. 42.

²⁴⁶ Ivi, p. 43.

capitoli si fa più intenso il dibattito critico sulla contemporaneità dedicati all'approfondimento dei fattori sociali dell'architettura con particolare riguardo per uno dei temi più sentiti agli albori degli anni Cinquanta, dei quali si individuano al contempo vantaggi e svantaggi, il rapporto con la prefabbricazione e con le più aggiornate tendenze dell'architettura organica.²⁴⁷ In queste pagine si coglie un'evoluzione di pensiero rispetto alle lezioni fiorentine, dove emerge chiaramente la sentita partecipazione della docente all'analisi dei problemi di ricostruzione postbellica; vengono infatti affrontati in modo specifico argomenti già trattati in brevi saggi ospitati su riviste specializzate di architettura e urbanistica, che coinvolgono riflessioni sulla casa, le scuole, le città, i problemi relativi al rivestimento e alla decorazione, ma anche su argomenti di tipo economico e di speculazione, di sviluppo e giustizia sociale.²⁴⁸ Il tutto non è però esente da pensieri assolutisti che condannano l'architettura dei regimi fascista e nazista oppure nella critica al grattacielo inteso come espressione del potere finanziario che come tale annienta la vita dell'uomo. La riflessione della studiosa è quindi importante perché si spinge a fondo nelle radici dei problemi del proprio tempo, tanto da anticipare il profondo senso di smarrimento ravvisabile ai giorni nostri. I *Ragionamenti sull'architettura* indagano le specificità dell'arte del costruire includendo diversi punti di vista sul tema che formano “*un tutto che si compone di parti*”, diversi generi dialogici adottati per rispondere simultaneamente alle esigenze di un pubblico diversificato, dagli studenti ai teorici ed architetti. Il percorso critico affrontato da Giusta Nicco Fasola, dalle lezioni fiorentine fino alla stesura dei *Ragionamenti sull'architettura*, è pensato per dotare coloro che desiderano confrontarsi con l'architettura della consapevolezza teorica necessaria a sostenere culturalmente idee di progetto e scelte urbanistiche, attraverso l'elaborazione di un pensiero personale, non riducibile a schemi e ideologie, per formare “futuri architetti” interessati alle ragioni che stanno all'origine del fare architettura.

In continuità con il lavoro universitario presso la Facoltà di Architettura di Firenze, durante il biennio 1945 – 46 e 1947 – 48 Giusta Nicco Fasola fece inoltre parte della commissione edilizia del Comune di Firenze, e del comitato per la ricerca degli alloggi per ricercati, ebrei e rifugiati nonché vicepresidente dell'Università popolare

²⁴⁷ Giusta Nicco Fasola aveva già scritto prima del 1949 in merito all'architettura organica. Un'acuta analisi sull'architettura di Frank Lloyd Wright si trova in un articolo dal titolo “*Architettura “organica”*” pubblicato su “La Nuova Città”, edizioni “Il libro” Firenze, n. 1—2, dicembre 1945; gennaio 1946, pp. 35-38.

²⁴⁸ Sul rivestimento e la decorazione in architettura Cfr. G. NICCO FASOLA, *Nota sul rivestimento*, in “La Nuova Città”, edizioni “Il libro”, Firenze, n. 11-12, ottobre – novembre, 1946, pp. 10 - 13.

di Fiesole. Dopo aver abbandonato, come il marito, il Partito d'Azione entrò a far parte del P.S.I. e per l'attività svolta con partecipazione e coraggio, nel 1950, la Commissione regionale toscana le diede un riconoscimento come "partigiano combattente", per il periodo 1 novembre 1943 - 7 settembre 1944. Il 16 marzo 1950, a seguito di questo importante riconoscimento, come partigiano "capitano" fece domanda al Ministero di guerra affinché le fosse concessa la croce al merito di guerra.

Nel 1947 partecipò al concorso indetto con D.M. del 30 aprile per professore straordinario alla cattedra di Storia dell'arte medioevale e moderna all'Università degli Studi di Napoli dove tuttavia non prese mai servizio. Nella "relazione della Commissione giudicatrice del concorso per professore straordinario alla cattedra di storia dell'arte medioevale e moderna dell'Università di Napoli, riunitasi a Roma dal 18 al 22 ottobre 1948, si riporta la valutazione di Giusta Nicco Fasola alla presenza della commissione costituita da: prof. Paolo D'Ancona, Roberto Longhi, Mario Salmi, Pietro Toesca e Lionello Venturi.²⁴⁹ La discussione collegiale ha valutato Giusta Nicco Fasola come:

"Studiosa molto seria e filosoficamente addestrata, la Nicco presenta una meditata produzione di carattere molto personale nella impostazione intensamente "problematica" degli argomenti. Ciò si rileva fin dal primo volumetto su Jacopo della Quercia, così giustamente valutato nei suoi aspetti gotici e, più tardi, nell'ampia monografia su Nicola Pisano. Qui, se anche l'ambientazione dell'artista entro la storia della cultura, specialmente filosofica, avrebbe potuto essere ridotta a maggior concisione nel rapporto con la tradizione dello svolgimento vero e proprio dell'arte del Pisano, non è però dubbio che il legame fra le due parti vi è cercato con dedizione risultandone un approfondimento innegabile della genesi e della storicizzazione del fatto artistico particolare. Notevole, anche filologicamente, la edizione e la introduzione critica del trattato prospettico di Piero della Francesca. Ricchissimo di nuovi spunti culturali è poi il recente volume presentato in dattiloscritto e ora in corso di stampa dal titolo "Questione di architettura", dove tanti aspetti fin qui trascurati, e pur significativi, della teoria architettonica del '700, specialmente francese, sono illuminati per la prima volta. La severità mentale della Nicco, la sua devozione agli argomenti che si è successivamente posti nell'indagine,

²⁴⁹ Tra i concorrenti al concorso figurano: Maria Lusia Gengaro, Rodolfo Pallucchini, Giustina Nicco Fasola, Enzi Carli, Ottavio Morisani, Guido Ludovico Luzzato, Valerio Mariani, Costantino Baroni, Maria Accascina.

sono garanzia sicura del profondo scrupolo e dell'efficacia con cui potrebbe esplicarsi un suo eventuale insegnamento superiore”²⁵⁰

Dopo il concorso per l'Università di Napoli, nel quale si posizionò seconda, fu nominata in data 28 febbraio 1949 presso l'Università degli Studi di Padova come professoressa straordinaria di Storia dell'arte medioevale e moderna anche se, per circostanze sconosciute, non prese nuovamente servizio. Ottenne invece l'incarico di docente straordinaria e in seguito ordinaria presso l'Università degli Studi di Genova dove insegnò dapprima in sostituzione del prof. Paolo Mingazzini al corso di Archeologia per l'anno accademico 1948 – 49 e 1949 – 50 per poi assumere definitivamente la docenza di Storia dell'arte medioevale e moderna dove rimase fino al momento della sua morte avvenuta prematuramente nel 1960.

²⁵⁰ Relazione della commissione giudicatrice del concorso per professore ordinario alla cattedra di storia dell'arte medioevale e moderna della università di Napoli, dal “Bollettino Ufficiale”, Parte II, in data 16 giugno 1949, n.24, p.2. Il documento è conservato presso ACFFNF, Giusta Nicco Fasola, Documenti personali, fasc. 28, sottofasc. 1 – ed è stato pubblicato in R. SANTOLAMAZZA (a cura di) *L'archivio di Cesare Fasola e Giusta Nicco Fasola (1860 – 1965)*, Segni di Civiltà, Perugia, 2015, p. 30.

2.4 L'approdo all'Università di Genova nel secondo dopoguerra

Giusta Nicco Fasola giunse a Genova nel 1948, dopo le prime esperienze presso l'Università degli Studi di Torino e all'Università degli Studi di Firenze, quando fu chiamata a sostituire il prof. Paolo Mingazzini, docente ordinario di Archeologia. Fu solo nel 1950 che assunse l'incarico ufficiale di insegnamento alla cattedra di Storia dell'arte medioevale e moderna.²⁵¹ Così il ricordo della sua ex allieva Carla Musso Casalone *“quando Giusta Nicco Fasola arrivò a Genova non esisteva all'Università un Istituto di Storia dell'Arte; nel giro di due anni, con la collaborazione dei più anziani di noi che si erano radunati intorno a lei, seppe crearne uno attivo e funzionante, che assunse un peso e un'importanza non solo nell'ambito della vita universitaria, ma anche in quello della cultura cittadina”*.²⁵² Al momento del suo arrivo, alle soglie degli anni Cinquanta, la città marinara si presentava dilaniata dalla guerra, in stato comatoso, tuttavia Giusta, proveniente dalla più aggiornata scuola di pensiero di Lionello Venturi, accolse l'incarico per la cattedra genovese ricca di stimoli e accompagnata dal desiderio di rimettere in gioco le radici culturali della città. E' in questi anni che la studiosa si trovò al centro di un importante dibattito intorno ai temi della ricostruzione dei centri cittadini, un tema che interessò, a livello nazionale, tutte le città, compresa Genova. Le sue riflessioni, in merito alla ricostruzione intorno alle devastanti conseguenze della guerra, trovarono spazio sulle pagine della rivista *“Il Ponte”*, mensile di politica e letteratura, sotto la direzione di Piero Calamandrei, edita dalla casa editrice fiorentina Le Monnier. Il bagaglio culturale e l'esperienza condotta da Giusta Nicco in prima persona durante il periodo della Resistenza costituirono una componente fondamentale nella definizione dei suoi interessi, con particolare riferimento al rapporto tra architettura, città e tessuto urbano, auspicando la trasformazione della città stessa in un centro di cultura, atto a promuovere e valorizzare i criteri stilistici dei suoi monumenti.

Fu quindi agli albori degli anni Cinquanta che, sebbene gli interventi architettonici della ricostruzione non avessero raggiunto i risultati sperati, vi furono però importanti progetti nell'ambito della museologia²⁵³, decisivi per l'affermarsi di nuove tendenze progettuali che investirono soprattutto la riapertura dei musei, finalizzati alla restituzione del valore originario delle opere ivi custodite. Furono infatti questi gli anni in cui la città di Genova ospitò nuove idee provenienti da importanti progettisti,

²⁵¹ E. GAVAZZA, M. MIGLIORINI, F. SBORGI, *Tra i palazzi di via Balbi*, p. 133.

²⁵² C. MUSSO CASALONE, Studi in onore di Giusta Nicco Fasola p. 294.

²⁵³ M. TAFURI, *Storia dell'architettura italiana 1944 – 1985*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1982, p. 64.

uno tra tutti, Franco Albini (1905 – 1977) che contribuì, per volontà di Gelasio Adamoli (divenuto sindaco della città nel 1948) al riallestimento di una delle più importanti sedi storico – artistiche dell’attuale Via Garibaldi: Palazzo Bianco.²⁵⁴

Gli interventi all’interno di prestigiose sedi museali furono sostenuti da autorevoli voci della cultura artistica del tempo e non coinvolsero solo gli allestimenti, o la suddivisione interna degli spazi, bensì anche la riflessione sulla funzione sociale dei musei e sul ruolo da essi rivestito per la cittadinanza in qualità di strumenti di conoscenza, non limitati alla mera conservazione di opere di pregio.²⁵⁵ Fu in questo contesto, e secondo tale linea di indagine, che Giusta Nicco iniziò la sua attività di docente all’Università di Genova accompagnata da una visione culturale articolata e di ampio respiro dedicandosi alla promozione di ricerche indirizzate alla riscoperta di periodi storici come il Seicento e il Settecento, e rileggendo artisti e opere attraverso nuove prospettive.²⁵⁶ Tra queste iniziative si ricorda la mostra del 1949 dedicata a Magnasco, a cura di Antonio Morassi, in occasione della quale Giusta Nicco pubblicò sulla rivista “Commentari” un articolo dal titolo *Libertà e limiti del Magnasco. A proposito della mostra di Palazzo Bianco*²⁵⁷. In questo saggio la docente testimonia il suo interesse di indagine e rilettura di personalità artistiche la cui “*genialità singolare fosse passata inosservata*”²⁵⁸ e nonostante il Magnasco fosse stato scoperto e studiato, mancava una definizione della sua arte nel contesto culturale del suo tempo, riscoperto in quanto “*uomo in lotta con sé stesso, col mondo*”.²⁵⁹

Tuttavia l’inserimento e l’avvio del corso di Storia dell’arte non fu semplice; la Facoltà di Lettere a Genova, infatti, rispetto ad altre realtà universitarie come Vienna e Roma (divenute riferimento per la nascita di altre scuole) era rimasta parzialmente isolata “*chiusa in un suo microcosmo di indagini territoriali e di archivio*”.²⁶⁰ Al momento dell’arrivo di Giusta Nicco da Firenze, nonostante la presenza di importanti personalità (che in quegli anni, svolsero la propria attività di docenza all’Università di Genova) tra i quali si citano Mario Utersteiner, Walter Binni, Franco Simone, Giorgio Franco e Geo Pistarino, la storia dell’arte era ancora una disciplina complementare.

²⁵⁴ E. GAVAZZA, M. MIGLIORINI, F. SBORGI, *Tra i palazzi di via Balbi*, p. 133.

²⁵⁵ P. MORELLO, *La museografia. Opere e modelli storici*, in F. DAL CO (a cura di) *Storia dell’architettura italiana. Il secondo Novecento*, Electa, Milano, 1997, p. 408.

²⁵⁶ E. GAVAZZA, M. MIGLIORINI, F. SBORGI, *Tra i palazzi di via Balbi*, p. 133.

²⁵⁷ G. NICCO FASOLA, *Libertà e limiti del Magnasco*, estratto da “Commentari”, Anno 1, Fasc. 4, Ottobre – Dicembre 1950, pp. 229 – 237.

²⁵⁸ Ivi, p. 229.

²⁵⁹ Ivi, p. 234.

²⁶⁰ Ibidem

Fu solamente nel 1948 che la Facoltà di Lettere di Genova accolse la prolusione di Giusta Nicco Fasola per l'inaugurazione dell'anno accademico dal titolo “*La storia dell'arte come cultura*” con la quale la docente si presentò in quanto riferimento per la critica letteraria e per l'esperienza individuale, diffondendo, in seguito, grazie ad un folto gruppo di allieve, un nuovo sistema di valori storici e culturali.²⁶¹

2.4.1 La storia dell'arte come cultura

La storia dell'arte, anche a Genova, fu accolta con ricevimento ufficiale fra le altre discipline dal momento che, circa una ventina d'anni prima, essa aveva iniziato a prendere posto all'interno delle istituzioni Universitarie, acquistando “*serietà di metodo e di risultati che la mettono degnamente accanto alla critica letteraria*”.²⁶²

Chiarendo i problemi alla base di ogni critica, la storia dell'arte fece fino a quel momento ricorso all'Estetica intesa come interpretazione dell'arte, grazie alle iniziative di ricerca promosse da noti studiosi internazionali che seppero trasformare la disciplina storico – artistica in uno studio scientifico.

E' nella prolusione scritta dalla docente che si ravvisano le influenze culturali provenienti dagli insegnamenti della Scuola di Vienna, di Henrich Wölfflin e Julius Von Schlosser – Magnino nonché di quell'approccio alla storia dell'arte che, in Italia, fu conosciuto con la definizione di “visibilità pura”, resa nota tramite la mediazione delle teorie filosofiche di Benedetto Croce e dalla lezione di Lionello Venturi.²⁶³

Giusta Nicco giunse a Genova con un bagaglio culturale e filosofico consolidato da esperienze di ricerca e pubblicazioni importanti nelle quali trovavano posto i germi di argomenti che avrebbero accompagnato la studiosa nella sua breve ma ricca e intensa attività lavorativa. Alla base della sua prolusione al momento dell'arrivo presso la facoltà genovese si trova infatti la pubblicazione del volume *Della critica* del 1947²⁶⁴; si tratta di un piccolo volumetto che costituisce la summa delle riflessioni di Giusta sulla critica d'arte che furono anche oggetto della partecipazione al Primo convegno

²⁶¹ La lezione di Giusta Nicco Fasola è proseguita all'Università di Genova grazie all'attività didattica delle sue allieve. Colette Doufour ha proseguito il lavoro di indagine sulla città di Genova affidando al prof. Franco Sborgi una tesi su Palazzo Ducale e con Emmina De Negri la tradizione degli studi sull'architettura è proseguita grazie ai suoi insegnamenti alla Facoltà di Architettura di Genova.

²⁶² G. NICCO FASOLA, *La storia dell'arte come cultura, Prolusione di Giusta Nicco Fasola al corso di Storia dell'arte*, 1948, p.1.

²⁶³ Negli ultimi anni della guerra, a seguito della chiusura delle biblioteche Nicco Fasola si dedicò all'approfondimento di meditazioni teoriche. Si dedicò quindi alla rielaborazione della traduzione di due volumi di Henrich Wölfflin per i quali scrisse inoltre l'introduzione critica, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe e Italien und das deutsche Formgefühl*, rimasti inediti.

²⁶⁴ G. NICCO FASOLA, *Della critica*, Felice Le Monnier, Firenze, 1947.

Internazionale per le Arti Figurative tenutosi a Firenze nel 1948 e al quale la studiosa partecipò con un contributo dal titolo “Precisazione sulla critica d’arte attuale”.²⁶⁵

Attraverso una disamina attenta della critica d’arte italiana²⁶⁶ la studiosa mette in evidenza le novità sostanziali apportate nel terreno di lavoro della storia dell’arte dalla Visibilità pura di Konrad Fiedler intesa dalla studiosa come “*nuova categoria della mente per cui il vedere si fa creativo*”.²⁶⁷ Il “vedere” diventa quindi strumento intellettuale, concepito nella sua essenza pura; pur riconoscendo alla visibilità pura il merito di aver compreso le caratteristiche con le quali l’individualità dell’artista si manifesta, tale approccio, secondo Fasola, rischia di tralasciare tutto ciò che, al contrario, nell’arte non si manifesta solo in quanto forma. Tale argomento accompagnerà le ricerche della studiosa in ogni ambito di indagine abbracciando anche architettura e urbanistica; di fatto, la domanda intorno alla quale ruota l’analisi di Nicco Fasola è se l’arte possa essere studiata esclusivamente in quanto manifestazione di “forma”: che cosa significa quindi in riferimento a un’opera, “avere forma”? E soprattutto, quale ruolo assume la forma in relazione all’uomo – ideatore? Ragionare sulla totalità degli aspetti che riguardano la vita dell’uomo risulta quindi un passaggio fondamentale per la nuova critica d’arte che, secondo il pensiero della studiosa, per comprendere l’opera di un artista nella sua totalità non può prescindere dai fatti della sua umana esistenza. Questo è il motivo per il quale Nicco Fasola attribuisce nuova importanza allo studio delle biografie che a suo parere sono utili all’arte per affermare il significato dell’uomo – artista nel mondo, per questo: “*una critica che si appaghi della sola forma e la commenti anche con la maggiore intelligenza e sensibilità ci sembra sempre periferica, insoddisfacente in confronto a quello che è l’arte per un artista che per essere tale è anzitutto un uomo Capire l’uomo Michelangelo ci sembra indispensabile per capire Michelangelo artista.*”²⁶⁸

Ai formalisti Nicco Fasola riconosce la definizione di un metodo volto a individuare il valore innovativo dell’arte nell’operato di un individuo, ma tuttavia, sottolinea che tale valore (anche in termini formali) sia il frutto anzitutto della coscienza umana dell’artista stesso concepito in quanto uomo che agisce nel mondo. Il compito del

²⁶⁵G. NICCO FASOLA, *Precisazione sulla critica d’arte attuale*, Relazione al Primo Convegno Internazionale per le Arti Figurative, Firenze, 1948, Università degli Studi di Genova.

²⁶⁶ Con riferimento agli scritti di M. PITTALUGA, *Gli storici dell’arte*, “La Nuova Italia”, 1930, pp. 412 sgg; 452 sgg; L. VENTURI, *Considerazioni sull’attuale critica d’arte*, in “La Nuova Italia” 1931, p. 269 sgg; M.L. GENGARO, *Orientamenti della critica d’arte nel secolo XX* in “L’Arte”, 1935, p.97 sgg. Cfr. G. NICCO FASOLA, *Della critica*, Felice Le Monnier, Firenze, 1947, p. 1.

²⁶⁷G. NICCO FASOLA, *Precisazione sulla critica d’arte attuale*, Relazione al Primo Convegno Internazionale per le Arti Figurative, Firenze, 1948, p.1.

²⁶⁸ Ivi, p.2.

critico non si riduce quindi esclusivamente all'analisi linguistica dello stile e delle sue caratteristiche, ma si focalizza sull'elaborazione di una sintesi che coinvolge la totalità di questi aspetti compresi i fatti umani. In queste pagine Nicco Fasola giunge quindi alla definizione di *Critica integrale* con il cui termine la studiosa indica la volontà da parte della critica contemporanea di fornire una possibile interpretazione dell'arte abbracciando tutti gli aspetti che coinvolgono *“tutto quanto si addensa in una creazione artistica, l'intero destino umano dell'autore che ha preso forma nell'opera”*.²⁶⁹

Nella prolusione genovese quindi Giusta Nicco Fasola recupera singolarmente i temi centrali del suo pensiero critico individuando le esigenze di rinnovamento che, proprio alla fine degli anni Quaranta, cominciavano a diffondersi tra gli storici dell'arte: *“con soddisfazione abbiamo notato che la critica contemporanea comincia a sentire almeno con malessere, dubbio, ripresa di esame di se stessa questa esigenza di rinnovamento, anzi che anche chi la contrastava comincia a inclinarsi con qualche attenzione a questa richiesta di impegno totale che tutta la nostra età pone”*.²⁷⁰

Tra gli argomenti che si affiancano maggiormente al discorso relativo alla critica trova posto nella prolusione la riflessione sulla professione degli storici dell'arte; la studiosa afferma infatti che le esperienze che si credono vissute in forma individuale, sono in realtà il frutto di orientamenti e creazioni realizzate per mano di soggetti particolari, che riversano nel mondo le proprie conoscenze. L'arte rientra quindi tra i fattori costitutivi della collettività perché solamente lontano dall'egoismo l'uomo può assumere la reale consapevolezza di una coscienza comune. E' in questa occasione che la docente espone i principi fondamentali intorno ai quali si definisce la sua idea di storia dell'arte; anzitutto, *“la storia dell'arte non è da vedersi come fatto a sé, isolato, nella vita della cultura, come anche l'arte non è un fatto a sé”*.²⁷¹ Infatti la studiosa auspica a non concepire la disciplina come a sé stante, ma di porla nel quadro intero della cultura e dell'esperienza umana. Ogni disciplina ha infatti una storia che comprende ciò che ha acquistato, i principi alla base della sua formulazione. Differente è il discorso relativo alla critica d'arte che ha dovuto costruire e dotare gli storici degli strumenti di lavoro; qui Nicco Fasola riconosce alla teoria crociana dell'unità delle arti un ruolo di aiuto alla formazione della critica d'arte intesa come riferimento per le altre critiche, che riguardano le manifestazioni

²⁶⁹ Ivi, p.3.

²⁷⁰ Ibidem

²⁷¹ G. NICCO FASOLA, *La storia dell'arte come cultura, Prolusione di Giusta Nicco Fasola al corso di Storia dell'arte*, 1948, p. 3.

artistiche e figurative. Le riflessioni della docente sono quindi permeate dal messaggio della scuola venturiana, che vedeva le due figure rispettivamente del critico e dello storico dell'arte convivere nella stessa persona, perseguendo i medesimi scopi.

La storia dell'arte diventa, nella sua visione, un “problema di cultura” che comprende la totalità delle manifestazioni artistiche, nonché un “*problema di impostazione della cultura*” e del senso che ad essa viene attribuito. Il chiarimento più urgente quindi, dopo le distruzioni della guerra, fu quello di capire che cosa realmente si intendesse per cultura, rifuggendo “*dall'insipienza materialistica (dalla) corsa al guadagno e a facili divertimenti*” giacché il sapere “*diviene cultura solo quando è quello che conviene perché ne risulti una concezione di vita*”.²⁷² La prolusione offre quindi un'esatta definizione di tale concetto: “*la cultura è dunque non tanto in relazione alla quantità di quello che si conosce, ma al come si conosce: e cioè sempre in rapporto agli spiriti, all'esplicazione nella vita, al potere di divenire civiltà*”.²⁷³ Dopo averne dato definizione, la docente si pone il problema della revisione della cultura e dei suoi principi, sostenendo l'acquisizione di consapevolezza del bisogno che la società ha dell'arte, un'arte rappresentativa dell'uomo e del suo presente, avversa alla concezione di “opera” in quanto bene di lusso.

Si ritrova nel suo discorso inaugurale l'approccio alle tematiche del passato, già affrontato nelle lezioni fiorentine, affermando che “*la meditazione della storia può offrirci modo di comprendere meglio noi stessi e la nostra vita*”²⁷⁴ una riflessione che si estende a comprendere anche l'analisi di altri argomenti, anch'essi già affrontati dalla docente in precedenza come ad esempio, il rapporto bello-imitazione, spiegando che gli artisti del passato “*non hanno copiato, bensì ricreato, e non qualsiasi autore del passato ma il o i loro autori in relazione a precisi problemi di cui cercavano la risposta, a una definita ricerca riguardo passato-presente che è quello continuo del nostro pensare e del nostro stesso esistere*”.²⁷⁵ Il passato quindi, secondo la studiosa, dovrebbe diventare la forza del tempo presente, liberandosi da falsi storicismi; la storia andrebbe “*scritta anche per l'arte in senso di svolgimento storico*”, affiancata agli studi monografici per restituire valore, non solo alle singole personalità artistiche, ma anche al tessuto culturale che intorno ad esse ruota. Tali argomenti vengono riproposti all'inaugurazione dell'anno accademico da una parte come

²⁷²Ivi, p. 5.

²⁷³Ivi, p. 6.

²⁷⁴Ivi, p. 9.

²⁷⁵Ivi, p. 10.

questioni teoriche intorno all'arte, dall'altra come aspetti di metodo, poiché lo studio della nuova disciplina non può essere disgiunto dalla conoscenza artistica del proprio tempo, né può essere estranea alla partecipazione della cultura artistica con spirito critico; infatti la Nicco cita a tal proposito le esperienze di Lionello Venturi e Roberto Longhi che *“si occuparono attivamente di arte contemporanea”*²⁷⁶ in un momento storico, quello della prima metà del Novecento, in cui l'Italia era ancora molto arretrata sulle questioni della critica artistica rispetto ai paesi europei. Tuttavia gli studiosi italiani furono tra i primi a dimostrare la connivenza tra storia dell'arte e storia della critica d'arte, precedentemente considerate in quanto dualismo con funzionalità e metodi propri. La studiosa spiega che tale distinzione attribuiva alla storia dell'arte lo studio dell'arte antica e alla critica l'interesse per quella contemporanea; è stato il pensiero filosofico di Benedetto Croce a promuovere la revisione di tali concetti e solo con la mediazione di Lionello Venturi si giunse ufficialmente a riconoscere storia e critica dell'arte in quanto entità strettamente connesse. Tuttavia, pur riconoscendo al pensiero crociano un ruolo fondamentale nella definizione dell'approccio teorico all'arte, la docente se ne distacca nel momento in cui affronta il tema della contemporaneità, avvicinandosi invece alle posizioni di Lionello Venturi che intendeva l'arte contemporanea come proiezione verso il futuro, sottolineando che l'incomprensione di Croce *“per l'arte del nostro tempo”* corrisponde a quella che conferisce a tutto *“il suo orientamento critico verso le arti figurative”*. Il critico non può sottrarsi all'analisi dei problemi del proprio tempo, così come gli storici non possono disinteressarsi alle questioni della loro età. L'importanza del presente e del suo costante essere *“in fieri”* viene da lei attribuita anche all'arte del passato dando spiegazione del motivo per cui le opere d'arte non possono essere considerate semplicemente nella loro oggettualità, analizzando i motivi per i quali tali opere, compresi i luoghi di cultura come i musei, possono essere considerati dall'uomo in quanto opere dell'ingegno, oppure rimanere semplici edifici. Infatti *“condizione prima perché un'opera risulti come arte è che sia vissuta come tale, diventi esperienza nuova nell'animo di un uomo”* altrimenti si potrebbe continuare a fruire di tali opere senza potervi accedere intellettualmente, comprendendone le profonde intenzioni. E' quindi proprio per facilitare questa opera di comprensione che il critico può trasformare se stesso in una *“specie di strumento ricevente attraverso cui, come un medium, si manifestano i grandi spiriti”*.²⁷⁷ In quanto disciplina *“giovane”*, Nicco Fasola affronta la recente storiografia artistica ravvisando l'incremento degli studi sull'arte contemporanea avvenuto secondo modalità alquanto

²⁷⁶ Ivi, p. 14.

²⁷⁷ Ivi, p. 17.

particolari come ad esempio, la selezione e la predilezione per determinati autori e la messa in evidenza di scuole artistiche precedentemente trascurate; è il caso dei “provinciali”, dei neoclassici o di artisti come El Greco, Matthias Grünewald, l’arte medievale e quella primitiva. E’ all’arte di Matthias Grünewald inoltre che Giusta Nicco dedicò alcuni articoli tra i quali “*Per l’interpretazione dell’arte di Matthias Grünewald*” pubblicato sulla rivista “L’ARTE” di Adolfo e Lionello Venturi, nel 1932. L’attenzione riposta nella complessa figura di questo artista appartiene al *modus operandi* della studiosa, sempre rivolta all’approfondimento di “*artisti problematici, questioni aperte, battaglie*”²⁷⁸ in un momento nel quale, scrive Giusta Nicco, l’Italia sembrava dedicarsi maggiormente allo studio di artisti più “*conformisti*” lasciando in disparte l’analisi degli aspetti innovativi di Grünewald, approfonditi anche grazie a lunghi periodi di studio presso biblioteche tedesche.²⁷⁹ Tuttavia le novità nel campo della storiografia e della critica artistica non si fermarono all’inclusione di figure artistiche sconosciute, bensì si estesero anche alla revisione, aprendosi anche a nuove interpretazioni, di artisti già inseriti nella storia dell’arte.

La visione a trecentosessanta gradi della docente sull’arte e la critica, sempre di respiro internazionale, la portò quindi a considerare, come esempi significativi di tale aggiornamento storiografico, opere critiche non tradotte in italiano, come il volume di Paul Kristeller su Mantegna o quello di Antonio Morassi su Giorgione, non a caso, entrambi al centro di un aggiornato interesse storico – artistico coltivato in Italia da Lionello Venturi già negli anni della giovinezza. A tal proposito, si ricordano il saggio su *Leonardo* pubblicato nel 1919, e *Giorgione e il Giorgionismo* del 1913, due saggi che illustrarono la metodologia dello studioso focalizzata da una parte, sulla rimozione dei termini cronologici convenzionali, dall’altra, da un’analisi dell’insieme delle preferenze nell’ambito della cultura che accomunano gli artisti e definiscono le epoche: la definizione di *Gusto* come principio di distinzione di ciascun artista.²⁸⁰

L’attualità del pensiero della studiosa risiede nel considerare l’arte come essenziale alla vita dell’individuo, che nel tempo concorre alla costruzione dell’uomo in ogni sua manifestazione; per questo, parte integrante dei suoi interessi di ricerca si rivolsero alle fonti del cambiamento tra le forme d’arte, un interesse che si

²⁷⁸ACFGNF, Famiglia Fasola, Carteggio e documenti, fasc. 30, n.1 e Ivi, Giusta Nicco Fasola, Documenti personali, fasc. 28, sottofasc. 2, n. 12. Cfr. R. SANTOLAMAZZA, *L’archivio di Cesare Fasola e Giusta Nicco Fasola (1860-1965)*, Segni di Civiltà, Perugia, 2015, p. 134.

²⁷⁹ Ibidem

²⁸⁰ S. VALERI, *La storia critica dell’arte nel magistero di Lionello Venturi*, 2011, pp. 13 – 14.

concretizzò a partire dalla lezione venturiana sul cubismo, sul futurismo e sull'arte astratta, tendenze alle quali dedicò inoltre studi e approfondimenti monografici. Il rinnovamento e la proiezione verso il futuro significano “*continuazione di vita*”, motivo per il quale il critico deve vivere in rapporto con coloro che operano al suo tempo “*non certo per insegnare agli artisti cosa debbono fare (...) ma per comprendere e seguire da vicino quello che avvertono ed elaborano i più creativi, accogliendo le voci della propria generazione*”.²⁸¹ In tale contesto, storia e critica dell'arte si presentano unite, perché “*comprendere non è una questione di tecnica, ma di essere*”²⁸² un atteggiamento la cui novità può essere compresa solo contestualizzando il lavoro della studiosa, come professore universitario, nella più ampia partecipazione ai movimenti artistici d'avanguardia.²⁸³

²⁸¹ G. NICCO FASOLA, *La storia dell'arte come cultura*, p. 20.

²⁸² Ivi, p. 21.

²⁸³ E. BATTISTI, *Prefazione*, in G. NICCO FASOLA, *Aspetti del Manierismo*, in “L'ARTE” estratto dal fascicolo n. 3-4, dicembre 1968, pp. 30-45.



Università degli Studi di Genova

Facoltà di Lettere e Filosofia

La medaglia realizzata in
onore di Giusta Nicco
Fasola dopo la sua morte
conservata presso il
D.I.R.A.A.S.



.5 Studi e pubblicazioni scientifiche

Alla prolusione la docente giungeva con un bagaglio culturale e didattico particolarmente interessante in riferimento a quei temi che sarebbero diventati parte centrale dei suoi studi: accanto alle pubblicazioni sull'architettura e agli "Argomenti di politica e morale" nei quali la docente sostiene di vedere "*anche la responsabilità e la sterilità di una cultura staccata dalla vita*" e che scrisse "*con molta speranza per la ricostruzione del paese nei suoi cittadini*"²⁸⁴, vi erano anche i saggi sulle arti figurative; del 1946 è la pubblicazione sulla rivista "Arti figurative" della casa editrice Danesi, con un articolo dal titolo *Pontormo e Dürer* in cui la docente si accosta, come di consueto, alla situazione della critica d'arte e alla necessità di affrontare criticamente la questione sul valore della pittura del Cinquecento. Il ritardo della critica d'arte rispetto a quella letteraria, che aveva già avviato una revisione della letteratura cinquecentesca, fu determinato, secondo la docente, dall'affermarsi del concetto monografico della critica crociana, che restrinse i campi della visione annullando di fatto "*l'interesse per la veduta d'insieme*".²⁸⁵ Il coinvolgimento per il Manierismo è pregnante negli studi di Giusta Nicco, che si avvicina ai periodi "di passaggio" della storia dell'arte focalizzandosi sull'approfondimento di casi problematici, secondo strade e indagini mai facili, in una personale ribellione contro l'edonismo artistico che la docente ravvisa nel Manierismo. E proprio al manierismo e alla cultura figurativa del Cinquecento, nonostante una considerazione negativa (scrive infatti Nicco Fasola in termini di "*inferiorità dei manieristi*"²⁸⁶) anzi, "*forse il più negativo di quelli espressi dalla critica contemporanea, non diverso quindi, dalle opinioni di Lionello Venturi*"²⁸⁷ dedicherà numerosi studi selezionando artisti rappresentativi, a suo parere, del periodo, tra i quali ampio spazio fu dedicato a Pontormo.²⁸⁸ Infatti pur allontanandosi dal pensiero filosofico crociano, per taluni aspetti, la docente pare rimanervi strettamente legata in particolare quando afferma

²⁸⁴ ACFGNF, Famiglia Fasola, Carteggio e documenti, fasc. 30, n.1 e Ivi, Giusta Nicco Fasola, Documenti personali, fasc. 28, sottosc. 2, n. 12. La trascrizione è stata inoltre pubblicata da R. SANTOLAMAZZA in *L'archivio di Cesare Fasola e Giusta Nicco Fasola (1860 – 1965)*, Segni di civiltà, 2015, p. 138.

²⁸⁵ G. NICCO FASOLA, *Pontormo e Dürer* in "Rivista di Arti figurative", Anno II – 1946 – n. 1-2. p.38.

²⁸⁶ Ivi, p. 39.

²⁸⁷ E. BATTISTI, *Prefazione*, in G. NICCO FASOLA, *Aspetti del Manierismo*, in "L'ARTE" estratto dal fascicolo n. 3-4, dicembre 1968, pp. 30-45.

²⁸⁸ In riferimento a Pontormo, Giusta Nicco Fasola scrive "*e la figura del Pontormo mi parve impersonare a un tempo il problema artistico e quello critico; il ripensamento di lui in rapporto al Cinquecento, del non risolto problema del nostro paese e che mi pare risalga al rinnovamento, suscitò in me lo scritto così parziale e appassionato che è Pontormo e del cinquecento*". Cfr. ACFGNF, Famiglia Fasola, Carteggio e documenti, fasc. 30, n.1 e Ivi, Giusta Nicco Fasola, Documenti personali, fasc. 28, sottosc. 2, n. 12. La trascrizione è stata inoltre pubblicata da R. SANTOLAMAZZA in *L'archivio di Cesare Fasola e Giusta Nicco Fasola (1860 – 1965)*, Segni di civiltà, 2015, p. 138.

che “*Pontormo si distingue dai manieristi*”²⁸⁹ e ritornando quindi a sottolineare, in modo contraddittorio, l’individualità dell’artista nel più generale contesto dell’arte del Cinquecento. La docente infatti motiva l’interesse per il Manierismo in quanto momento della storia dell’arte nel quale si ravvisa maggiormente l’agire umano, delle passioni, inteso come periodo delle più acute manifestazioni dell’uomo e dei suoi caratteri individuali. Il saggio si concentra quindi sul genere pittorico del ritratto inteso come vera espressione di valore del Cinquecento e di cui, secondo Giusta Nicco, Pontormo sarebbe il continuatore; la ricerca su questo pittore pone ulteriormente in risalto l’interesse di Giusta nel voler ravvisare una base sociologica anche in campo artistico, pur procedendo “*con grande cautela per quella strada, ben sapendo che, per quanto la strada fosse buona e fosse necessariamente quella, infinite erano le possibilità di errore*”²⁹⁰ poiché è in questo artista che lei individua una piena ricerca dell’umanità, una realtà drammatica ed emotiva influenzate dall’arte tedesca di Albert Dürer. La studiosa si spinge quindi all’individuazione di tali influenze. Prendendo in considerazione alcune opere dei due artisti, attraverso il confronto dei particolari stilistici, delle forme e dell’uso del colore, Giusta Nicco individua nell’arte di Pontormo “*la complicazione formale che aveva derivata dall’arte tedesca*”²⁹¹ e “*traverso l’arte di Dürer erano maturate (...) alcune vere necessità spirituali*”²⁹² caratteristiche individuali dal fascino personale nelle quali si ravvisa il “*presagio del migliore seicento*”.²⁹³ Allo studio sui problemi del Manierismo “*dalla sua genesi al suo sviluppo fino a comprendere i pittori dell’ultima generazione e i diversi aspetti del manierismo veneto*”²⁹⁴ corrispondono i corsi svolti negli anni accademici 1951/52 e 1955/56 seguiti dalla pubblicazione di ulteriori saggi atti ad indagare le personalità degli artisti e il fenomeno artistico nella sua complessità. Si cita in tal caso l’articolo al quale lavorò negli anni 1956-59 dal titolo *Aspetti del Manierismo*, pubblicato nuovamente su “L’ARTE”, nel 1968, con la prefazione di Eugenio Battisti e la più importante rassegna bibliografica italiana sul Manierismo pubblicata in “Scritti di Storia dell’Arte in onore di Lionello Venturi, del 1956.”²⁹⁵ Da ricordare, rientra sempre negli studi sul Manierismo il saggio *Giulio*

²⁸⁹ Ivi, p. 40.

²⁹⁰ Studi in onore di Giusta Nicco Fasola, pp. 305 – 307.

²⁹¹ G. NICCO FASOLA, 1946, P. 45.

²⁹² Ibidem

²⁹³ Ivi, p. 48.

²⁹⁴ C. MUSSO CASALONE, *Studi in onore di Giusta Nicco Fasola*, p. 294.

²⁹⁵ Cfr. G. NICCO FASOLA, *Storiografia del Manierismo*, in *Scritti di Storia dell’Arte in onore di Lionello Venturi*, Roma, 1956, vol. 1, pp. 429 – 47.

Romano e il Manierismo pubblicato sulla rivista “Commentari” nel 1960, una delle ultime pubblicazioni della docente sul tema prima della sua scomparsa.²⁹⁶

Tra la fine degli anni Quaranta e l’inizio degli anni Cinquanta, in attesa della pubblicazione di una delle opere di maggior rilievo scientifico della docente, *Nicola Pisano* (alla quale sarà dedicato ampio spazio di trattazione nel prossimo capitolo) la Giusta Nicco si rivolse allo studio del Savoldo “*nonostante fosse già stato messo in luce da Roberto Longhi, sia per interesse a questo artista, sia per il bisogno di estendere la ricerca in ambiente artistico culturale diverso e penetrare nel mondo pittorico veneto.*”²⁹⁷ Tale ricerca, infatti, non si distacca nella struttura da quanto svolto in precedenza da Roberto Longhi ma da lei viene “*qualche precisazione*”.²⁹⁸ In questo contesto Giusta Nicco si dedica anche alla trattazione di Piero della Francesca, uno studio ancora legato alla necessità di chiarire i rapporti della prospettiva nell’arte e della trattatistica all’interno del più ampio contesto storico e culturale dell’Umanesimo. Qui, oltre all’ampia introduzione critica, Giusta Nicco si dedicò alla redazione dell’edizione commentata del manoscritto *De prospectiva pingendi* di Piero (pubblicato dalla casa editrice Sansoni, all’epoca gestita da Mario Salmi) e di cui il saggio *Svolgimento del pensiero prospettico nei trattati da Euclide a Piero della Francesca* è da ritenersi un breve ma significativo sunto.²⁹⁹

Accanto alla trattazione dei primi corsi e alla pubblicazione degli articoli scientifici e universitari, si andava definendo una revisione della strumentazione didattica di Ateneo. Un documento oggi conservato presso il fascicolo personale della docente, datato “Genova, 30 giugno 1949” e diretto all’ Ill.mo Signor Comm. Giuseppe Petrocchi, Direttore generale dell’Istruzione Superiore al Ministero della Pubblica Istruzione, restituisce uno spaccato delle necessità cui si trovò di fronte la docente al momento della sua nomina a professoressa straordinaria al corso di Storia dell’arte. Tali necessità si riferiscono alle modalità e agli strumenti indispensabili per il corretto svolgimento dell’insegnamento: “*effettivamente questa cattedra di Storia dell’arte medioevale e moderna, tenuta in passato sempre da insegnanti incaricati, non è mai*

²⁹⁶ G. NICCO FASOLA, *Giulio Romano e il Manierismo*, estratto dalla rivista “Commentari”, anno XI – n. 1 Gennaio – Marzo, Roma, De Luca Editore, 1960.

²⁹⁷ Cfr. ACFGNF, Famiglia Fasola, Carteggio e documenti, fasc. 30, n.1 e Ivi, Giusta Nicco Fasola, Documenti personali, fasc. 28, sottofsc. 2, n. 12. La trascrizione è stata inoltre pubblicata da R. SANTOLAMAZZA in *L’archivio di Cesare Fasola e Giusta Nicco Fasola (1860 – 1965)*, Segni di civiltà, 2015, p. 138.

²⁹⁸ Ibidem

²⁹⁹ G. NICCO FASOLA, *Svolgimento del pensiero prospettico nei trattati da Euclide a Piero della Francesca*, in “LE ARTI” rassegna bimestrale dell’Arte Antica e Moderna a cura della Direz. Gen. delle Arti, Anno V, Fascic. II – Dicembre 1942 – Gennaio 1943 – XXI.

stata dotata dei mezzi didattici indispensabili. Si comprende quindi facilmente il disagio della Sig. Nicco Fasola che, avendo assunto come titolare la responsabilità del suo insegnamento, si trova nell'impossibilità di svolgerlo adeguatamente mancando le opere scientifiche, le diapositive ed ogni altro sussidio didattico che la detta cattedra richiede. Mi permetto quindi di raccomandare al Suo personale interessamento la richiesta della Signora Prof.ssa Nicco Fasola, affinché a questa cattedra di Storia dell'arte medioevale e moderna sia concesso un sussidio straordinario perché possa provvedersi alle sue necessità più urgenti". La lettera fu scritta dall'allora Rettore Carlo Cereti che dovette segnalare al Ministero della Pubblica Istruzione l'inadeguatezza della struttura a supporto dell'insegnamento in Storia dell'arte, dettata dalla mancanza di volumi e fotografie quali basi imprescindibili alla buona conduzione del corso. Già Pietro Toesca al momento del suo arrivo a Torino nel 1907 lamentò la medesima impossibilità di avviare il corso a causa della carenza di materiale informativo (e soprattutto visivo) per il confronto diretto in aula. Tale ammonimento del Rettore Cereti risulta quindi fondamentale al fine di ricostruire le vicende che portarono alla nascita del corpus di diapositive su vetro e delle foto a stampa conservate oggi presso il D.I.R.A.A.S. segnando, con l'inizio degli anni Cinquanta, un momento di concretizzazione metodologica e critica nell'attività scientifica della docente. Nonostante le difficoltà iniziali Nicco Fasola avviò subito un programma didattico aperto a nuove esperienze di confronto con gli studenti che non furono coinvolti solamente in aula, ma anche in iniziative esterne, grazie alle quali concretizzò un importante rapporto con il tessuto cittadino collaborando con diverse personalità compresa la Soprintendenza ai Beni storico artistici nella persona dell'allora soprintendente Pasquale Rotondi. Secondo la testimonianza della sua allieva Ezia Gavazza, Giusta intendeva studiare il rapporto del popolo con la città nella quale viveva, un rapporto concretizzato grazie ad attività di guida in città, possibilmente con la macchina fotografica appresso, per studiare, in modo diretto e approfondito, il tessuto culturale e urbanistico della città di Genova. Il lavoro specifico all'interno dei centri urbani cittadini si sviluppò inoltre con l'affidamento di tesi di laurea alle sue studentesse; tra queste emerge Emmina De Negri, che svolse una tesi sull'architettura proseguendo poi la carriera come docente presso la Facoltà di Architettura di Genova.³⁰⁰ Il rapporto con questo ambito di studi fu sempre molto presente nella sua carriera di docente e studiosa tanto che a Genova proseguì le sue ricerche in merito con pubblicazioni sulla Basilica di Carignano e sull'operato dell'architetto Galeazzo Alessi.

³⁰⁰ Sulla tesi di Emmina De Negri e il suo rapporto con Giusta Nicco Fasola si rimanda all'intervista posta in appendice a questo elaborato.

Negli anni Cinquanta Giusta Nicco Fasola realizzò alcuni tra gli studi più significativi della sua carriera di docente; nei suoi corsi universitari trattò diversi problemi svolti durante diversi anni accademici, intesi come occasione di ricerca libera e nuova che “*si ponevano in quel momento con più urgenza al suo spirito*”.³⁰¹ Oltre alle testimonianze delle ex allieve, un documento dal titolo *Estratto dal verbale della Facoltà di Lettere e Filosofia* datato 12.2.1953 informa sulla relazione per l'ordinariato della professoressa Nicco Fasola illustrandone il percorso di studi e didattico dei primi anni di docenza al corso di storia dell'arte: “*Studiosa di grande e viva dottrina, di chiara intelligenza e di squisita sensibilità, aperta anche alla comprensione delle attuali manifestazioni dell'arte astratta ha ogni anno svolto corsi di carattere orientativo, metodologico, estetico*”³⁰² e ancora informa sui corsi svolti: “*La critica delle arti figurative, 1949/50; L'arte e la critica come attualità storica, 1950-51; Revisione degli indirizzi critici – Superamento della critica formale, 1951 – 52; e parallelamente, corsi dedicati allo studio di correnti, manifestazioni, personalità artistiche notevoli (scultura pisana del '200, Nicola, Arnolfo, Giovanni, 1949/50; Le correnti fondamentali della pittura contemporanea, dall'impressionismo fino al cubismo, 1950/51; La pittura europea dopo il cubismo e “Andrea del Verrocchio”, 1951/52; Le correnti provinciali nella pittura veneta del '500 e I. Bassano, 1952/53*”.³⁰³

Dalle informazioni recuperate dai verbali dell'Università, in assenza di dispense precise sugli argomenti dei corsi, si può comunque comprendere la struttura degli insegnamenti, caratterizzati da premesse metodologiche, e corsi monografici di approfondimento su un ampio ventaglio di tematiche: dall'architettura romanica (e dai rapporti del mondo medievale con la cultura orientale) fino al Manierismo e all'Arte contemporanea.

Le lezioni introduttive di metodo includevano: “*trattative teoriche (e) la ricerca con lo studio delle manifestazioni artistiche*” per “*insegnare ai giovani a veder coi loro occhi, ad esercitare la loro sensibilità, a tentar di addivenire ad un giudizio proprio*

³⁰¹ C.MUSSO CASALONE, Studi in Onore di Giusta Nicco Fasola, p. 294.

³⁰² *Estratto dal verbale della Facoltà di Lettere e Filosofia*, Università degli Studi di Genova, Seduta del 12.2.1935, *Relazione per l'ordinariato della professoressa Nicco Fasola*, U-men 301/ estr., 141 /M00212. Il documento è conservato presso l'Ufficio Risultano presenti alla seduta: Il Preside prof. G.A. Alfero, prof. Mingazzini, Sciacca, Scarin, de Regibus, Uternsteiner, Mazzantini, Nicco Fasola.

³⁰³ *Estratto dal verbale della Facoltà di Lettere e Filosofia*, Università degli Studi di Genova, Seduta del 12.2.1953, *Relazione per l'ordinariato della professoressa Nicco Fasola*, U-men 301/ estr., 141 /M00212.

o di rendersi conto delle varie interpretazioni critiche”.³⁰⁴ Le lezioni cattedratiche sono quindi state integrate con “esercitazioni, con visite alle gallerie, ai musei, ai monumenti cittadini, nonché con viaggi di istruzione”³⁰⁵ tra i quali viene citata la visita alla rinomata mostra milanese del Caravaggio, nel 1950/51 e a Firenze nel 1951/52. La nota esposizione a cura di Roberto Longhi dal titolo *Caravaggio e i caravaggeschi*³⁰⁶, organizzata presso Palazzo Reale a Milano, fu infatti decisiva per la fortuna critica di Michelangelo Merisi da Caravaggio e per la cerchia di pittori che proseguirono la sua scuola. La mostra portò alla luce un argomento nuovo per l’epoca testimoniandone la riscoperta critica, un interesse per la rilettura della sua personalità volto a sottolineare le caratteristiche innovative di pittore “dell’età moderna” ravvisate nel “peso delle sue implicazioni mentali e di costume”.³⁰⁷ Tale esposizione non poté certo passare inosservata a Giusta Nicco, che ricercava nei pittori gli aspetti più umani, quasi popolari che lo studio di Roberto Longhi era riuscito a far emergere dalla lettura delle opere. Lo studioso ne riconobbe la modernità e l’attualità stilistica mettendo in evidenza le caratteristiche “filmiche” dei suoi dipinti: Caravaggio “inventore dei più meditati fotogrammi; da quello più lucido e aperto, a quello più lacerato e drammatico (...) ci si convince meglio che mai che, portate in film, le immagini del Caravaggio, a confronto con quelle degli altri pittori, sembrano girate addirittura dinnanzi a noi su corpi veri, e non dipinti”.³⁰⁸ La visita all’esposizione milanese ha rivestito senza dubbio un posto importante nella didattica della Nicco Fasola, che, a partire dall’anno 1952, iniziò ad arricchire le lezioni con proiezioni di film d’arte alle quali ammetteva anche il pubblico cittadino, “seguite da libera discussione”.³⁰⁹

Attenta quindi alle potenzialità dei nuovi media e alle più aggiornate strumentazioni tecniche per lo studio e la didattica della storia dell’arte, la docente non fu solamente

³⁰⁴ Estratto dal verbale della Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Genova, Seduta del 12.2.1953, *Relazione per l’ordinariato della professoressa Nicco Fasola*, U-men 301/ estr., 141 /M00212. Risultano presenti alla seduta: Il Preside prof. G.A. Alfero, prof. Mingazzini, Sciacca, Scarin, de Regibus, Utersteiner, Mazzantini, Nicco Fasola.

³⁰⁵ Ibidem

³⁰⁶ R. LONGHI, *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi*. Introduzione alla mostra, Palazzo Reale, Milano, 1950-51. L’introduzione alla mostra fu pubblicata anche in “Paragone”, 15, 1951, pp. 3-17 con il titolo *Il Caravaggio e la sua cerchia a Milano*.

³⁰⁷ Ivi, p. 69.

³⁰⁸ Ibidem. In questo passo dell’introduzione alla mostra Roberto Longhi fa riferimento al documentario d’arte realizzato con la collaborazione di Umberto Barbaro dal titolo “Caravaggio”. Il documentario è stato ritrovato da Paola Scremin; seppure resti visibile e ben conservata la parte video, è andata del tutto perduta la componente sonora del commento longhiano.

³⁰⁹ Estratto dal verbale della Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Genova, Seduta del 12.2.1955, *Relazione per l’ordinariato della professoressa Nicco Fasola*, U-men 301/ estr., 141 /M00212.

sensibile alle nuove tendenze sviluppate dalle avanguardie e all'interessamento degli storici per il film documentario, ma fu inoltre aggiornata sull'utilizzo della fotografia come strumento di indagine diretta sulle opere; vale la pena quindi ricordare *“la commemorazione ufficiale di Leonardo, a cui ha pure dedicato testè una esposizione di fotografie e di radiografie di pitture, di alto interesse”*.³¹⁰ Il documento si riferisce all'evento commemorativo del 1952 al quale la docente dedicò un' ampia trattazione sulle pagine della rivista *“Il Ponte”*, con un saggio dal titolo *“Anno leonardesco”*.³¹¹ L'occasione di questa pubblicazione fu rappresentata dal quinto centenario di Leonardo e dal contesto di *“disagio”* ravvisato dalla Nicco Fasola intorno alla sua figura. Nel suo articolo tentò quindi di fare chiarezza sulle posizioni assunte dalla critica nei riguardi del noto artista, che fu al centro di studi letterari e filosofici o addirittura scientifici, senza essere però coinvolto nei più aggiornati studi della critica d'arte. Questa estraneità dal contesto generale della disciplina storico artistica fu inoltre ravvisato dalla Fasola nelle posizioni assunte da Bernard Berenson e Roberto Longhi alla luce dei *“colpi inferti dal Futurismo”*³¹², motivi per i quali la critica si sarebbe allontanata dalla figura di Leonardo non percependo la sua arte in quanto *“attuale”*.

Secondo la docente, le ragioni di tale allontanamento risiedevano nel fatto che *“mentre certe definizioni stilistiche sono state definitivamente acquisite, l'arte di Leonardo è una delle meno chiare”*³¹³ e la critica d'arte non aveva accettato di buon grado incursioni provenienti da altri ambiti disciplinari giacché non poteva concepire la trattazione di un artista in modo frammentato, *“diversamente raffigurato nei vari settori”*. La coscienza contemporanea fu quindi ben espressa da Roberto Longhi che dimostrò il totale disinteresse della critica per la figura di Leonardo nel suo articolo *Difficoltà di Leonardo* pubblicato sul numero 29 della rivista *“Paragone”*. All'inizio degli anni Cinquanta la figura di questo artista e la sua contestualizzazione nel panorama degli studi storico – artistici e critici risultava ancora una questione aperta al dibattito. Le ragioni di tale disinteresse si trovavano nell'avversità espressa dai critici nei riguardi della strumentalizzazione dell'artista fatta dal *“ventennio”*, che aveva concepito la figura di Leonardo come *Genio Universale*, e osannato in quanto personalità pienamente rappresentativa del clima nazionalistico politico e sociale italiano dettato dal fascismo. La studiosa quindi, individua in tale concezione il

³¹⁰ Ibidem

³¹¹ G. NICCO FASOLA, *Anno leonardesco*, estratto dalla rivista *“Il Ponte”*, anno VIII – n. 12 – dicembre 1952, Nuova Italia, Firenze.

³¹² Ivi, p. 3.

³¹³ Ibidem

motivo per il quale la ricorrenza leonardiana non rese entusiasta la critica “vera e propria” che per tali ragioni preferì lasciare l’organizzazione della ricorrenza in mano di altri. Le manifestazioni furono quindi di modesta entità, con convegni organizzati da personalità di fama e scarsa partecipazione delle università sul piano locale; inoltre la mostra organizzata nel 1939 a Milano rese impossibile la realizzazione di un evento di simile entità in altri contesti cittadini, giacché fu proprio in quella occasione che furono pubblicati scritti, manoscritti e opere di grande rilievo, in modo “*serio e diffuso*”.³¹⁴ Se ad una prima impressione, in Italia, le celebrazioni su Leonardo parvero di entità minore rispetto al più generale contesto europeo, fu invece proprio in Italia che la studiosa percepì la rinascita di un pacato ma rinnovato interesse per lo studio dell’artista. E tale interesse si ravvisa nella volontà di ricercare, da parte della studiosa, le qualità intimamente più umane di Leonardo e non tanto quelle universali dell’uomo di scienza “*sentendo (...) che vale per tutti quella insaziata sete di sapere, quell’ininterrotto provare, pensare e progettare che Leonardo ha fatto tutta la sua vita*”³¹⁵ un vivere fatto di azioni e di esperienza umana nelle quali Nicco Fasola percepisce le possibilità di riconoscimento collettivo, parte integrante della cultura di tutti gli uomini. Uno spostamento della critica si era quindi verificato al fine di definire i caratteri pittorici dell’arte leonardesca liberando l’artista dall’ammirazione che “aggrovigliava tutto insieme”, intelligenza e ricerca scientifica con l’espressione dell’arte. Non poteva mancare nella trattazione della docente un doveroso riferimento a Lionello Venturi, uno tra i primi a dedicare tra i suoi scritti giovanili un saggio a Leonardo, il quale si mantiene fedele alla distinzione fra arte e teoria e fra pittura e pensiero, chiarendo gli elementi di fantasia e i valori pittorici dell’artista, oltre che individuando lo *sfumato* in quanto caratteristica dell’operato leonardesco. Lionello Venturi giocò infatti un ruolo determinante nel recupero storico e critico della figura di Leonardo, studiandone l’arte in relazione alla cultura del secolo stimolando una “*precisazione più organica e comprovata*”.³¹⁶ All’interno di questo rinnovato interesse sorsero quindi scritti e discorsi critici atti a ricondurre lo studio di Leonardo nell’interesse estetico; la studiosa infatti cita l’occasione genovese da lei stessa curata in concomitanza con il lavoro svolto a Torino dalla collega Anna Maria Brizio e di Stefano Bottari all’Università di Catania come occasioni di confronto sul tema, accomunate dall’analisi del rapporto arte-scienza in Leonardo, tre occasioni che seppero indagare e porre in rilievo tanto gli aspetti innovativi dell’artista in ambito artistico che in quello scientifico, senza che un punto di vista prevalesse sull’altro. Su

³¹⁴ Ivi. p. 4.

³¹⁵ Ivi. p. 5.

³¹⁶ Ibidem

questo tema fu inoltre improntato il ciclo di conferenze a cura di Herald Keller all'Università di Francoforte. Il problema centrale sul quale si focalizzarono le successive riflessioni critiche fu quindi quello del rapporto tra arte e conoscenza nell'universo leonardesco, un interesse colto e sviluppato da Giovanni Castelfranco nella sua *Introduzione a Leonardo* e in seguito nella *Mostra didattica leonardesca*. La docente prosegue individuando altri contributi utili a precisare la riflessione storico-artistica su Leonardo, sempre di respiro internazionale, tra i quali indica un articolo di G.J. Hoogewerff pubblicato sulla rivista "Commentari" con il quale espone le influenze di Leonardo su Raffaello; la pubblicazione dell'editore Bassetti sulle tavole della Cena nella quale si affronta il problema della riproduzione fotografica a colori. Individua inoltre le novità apportate dal punto di vista filosofico, che all'inizio degli anni Cinquanta prende le distanze dalle posizioni di Benedetto Croce con Eugenio Garin che finalmente riconduce Leonardo "*alle sue concrete dimensioni, alla sua misura umana, fuori d'ogni mito*".³¹⁷ La studiosa passa poi in rassegna altre novità che caratterizzano la rinnovata attenzione per Leonardo tra i quali: la pubblicazione di Francesco Flora per la Biblioteca Moderna Mondadori di titolo *Leonardo, Ecco Leonardo* di A. Colombo, *L'Eros di Leonardo* di Giuseppina Fumagalli; e inoltre, di particolare interesse è la citazione del film sulla vita di Leonardo, di Luciano Emmer che la docente ammette di non conoscere pur riconoscendo alla pellicola una certa funzione divulgativa presso il grande pubblico e uno strumento preciso per l'approfondimento specialistico. Caratteristica rilevabile in questa trattazione è l'interesse della docente per il contesto internazionale degli studi, dove si ravvisano approfondimenti su Leonardo architetto e urbanista, studi particolarmente vivi in Francia attraverso la promozione di convegni e iniziative. Proprio la Francia infatti visse tra gli anni Quaranta e Cinquanta un momento di particolare fervore per gli studi leonardeschi promuovendo attività di particolare pregio tra le quali Giusta Nicco cita la campagna fotografica al microscopio eseguita "*per mano di M.me Homes*" in occasione della mostra "*Hommage à Léonard*" organizzata dal Louvre. Grazie alla microscopia fu quindi possibile l'osservazione degli strati di colore dei dipinti, la resa dei corpi e dell'atmosfera, un esame che la docente afferma essere stato "*molto utile anche per le attribuzioni*".³¹⁸ Appare quindi evidente il giudizio positivo di Nicco Fasola per l'impiego di tecnologie "nuove" per la sua epoca, indagini specifiche capaci di rivelare dettagli e informazioni stilistiche utili ai fini dell'attribuzionismo oltre che di affinamento di indagine sulle caratteristiche dell'autore. La fotografia fu ritenuta fondamentale al

³¹⁷ Ivi. 7.

³¹⁸ L'articolo rimanda alla lettura della rivista "Arts" con data 22 agosto 1952.

punto da poter sostituire, in alcune, seppur rare occasioni, la presenza dell'opera originale, come sottolinea la docente citando un'esposizione realizzata a Berlino da studiosi tedeschi nella quale furono presentati fac-simili e fotografie e alla quale fece seguito la pubblicazione del catalogo corredata da antologie, tavole iconografiche e tavole cronologiche.³¹⁹ Innumerevoli furono i contributi inglesi, i più importanti dei quali pubblicati sul "The Burlington Magazine" e il contributo di Kenneth Clark nel ritenere l'impossibilità per la critica attuale di affrontare lo studio di Leonardo scindendo le sue componenti espressive e intellettuali tra arte e scienza. Emerge inoltre per la prima volta l'interesse dei critici sovietici che sottolinearono, attraverso cicli di conferenze, aspetti ancora poco noti dell'artista, focalizzandosi sulle idee leonardiane che sarebbero state poi realizzate in Russia "come l'importanza della canalizzazione (e) la sollevazione di edifici".³²⁰ La critica riconobbe quindi come scienza e arte, nel caso artistico di Leonardo, siano parti integranti di un medesimo processo, presentandolo al pubblico in una nuova veste e attribuendo pari importanza alla pittura quanto al disegno. Inoltre assunse nuova rilevanza, grazie alle analisi fotografiche dei francesi, l'approfondimento sul colore, particolarmente caro alla docente che auspicò la prosecuzione degli studi e l'indagine del distacco leonardiano da quel dramma umano che caratterizzò, al contrario l'arte di Michelangelo Buonarroti, individuando le ragioni, "le problematicità della sua pittura e a volte i suoi compromessi" per indicare "la portata di Leonardo nella storia dell'arte".³²¹

Dal programma didattico estratto dal verbale di Facoltà, si individua per i corsi del 1951 – 1952 l'interesse per la trattazione dei problemi critici contemporanei, espresso in una serie di articoli che, in opposizione alle concezioni metodologiche della critica formalistica, si occuparono di indagare la validità del "giudizio" facendo chiarezza sugli indirizzi della critica moderna. E' in questi scritti che si comprende maggiormente l'indirizzo venturiano del pensiero della docente in particolare già con la pubblicazione del saggio *Della critica* nel quale ricostruisce un quadro delle tendenze della critica coeva. Parallelamente all'approfondimento del discorso critico la studiosa svolse corsi di approfondimento su tre personalità divenute centrali nella sua ricerca scientifica: Nicola e Giovanni Pisano e Arnolfo di Cambio, sempre trattate nel più ampio contesto della scultura pisana del '200. Ma un argomento di particolare interesse è sicuramente quello delle lezioni dedicate all'arte astratta che ricalcarono il

³¹⁹ G. NICCO FASOLA, *Anno leonardesco*, estratto dalla rivista "Il Ponte", anno VIII – n. 12 – dicembre 1952, Nuova Italia, Firenze, p. 9.

³²⁰ Ivi, p. 12.

³²¹ Ivi, p. 15.

percorso pensato per il volume *Ragione dell'arte astratta* pubblicato nel 1951 per l'Istituto Editoriale Italiano.

Ragione dell'arte astratta è un volume pubblicato da Giusta Nicco Fasola nel 1951, che offre uno spaccato del contesto artistico e critico degli anni Cinquanta affrontando problemi e tendenze in relazione alla loro trasmissione, comprensione e ricezione da parte del grande pubblico. Fu solo con gli anni Cinquanta che la critica giunse ad una più concreta maturazione di interesse per i nuovi indirizzi artistici che coinvolsero la pittura e in particolare l'architettura per iniziativa di alcune importanti personalità, tra le quali si citano gli architetti: Terragni, Pollini, Pagano e altri; ma fu inoltre il momento di sviluppo di nuove tendenze artistiche favorito dalla formazione di gruppi artistici che, contro il provincialismo borghese novecentesco recuperarono la forza d'azione dei gruppi d'avanguardia come il Futurismo.³²²

Furono infatti anni particolarmente proficui che avvicinarono Giusta Nicco all'interesse critico per l'arte contemporanea ponendosi in continuo dialogo tra tendenze e ambiti di studio. E' infatti da ricordare la sua collaborazione, nello stesso anno dell'uscita di *Ragione dell'arte astratta*, con "Numero" rivista di arte e tendenze contemporanee frutto dell'omonima galleria Numero situata a Firenze in Via degli Artisti, sotto la direzione di Fiamma Vigo. Si cita inoltre la collaborazione, proprio in questo contesto, tra Giusta Nicco Fasola e l'allora preside della Facoltà di Architettura di Firenze, Giovanni Michelucci al celebre convegno "Arte e Architettura" tenutosi al Palazzo dell'Arte della Lana a Firenze, il 28-29 dicembre 1951.³²³ Il convegno fu strutturato sotto forma di inchiesta al fine di interrogare architetti italiani e francesi sulle ragioni del loro lavoro; da Quaroni ad Albini, Michelucci, Figini, Pollini ai francesi Sive, Wogensky, Parent a caratterizzare come la collaborazione tra Nicco Fasola e l'architetto Michelucci si estendesse oltre il rapporto lavorativo sulla rivista "La Nuova Città" concretizzandosi in un'approfondita indagine sui rapporti tra arte e architettura e problematiche annesse, sempre attenti al confronto con il più ampio scenario internazionale.

E' quindi il rapporto diretto con gli operatori del settore ad essere fondamentale nell'esperienza di Giusta Nicco, un rapporto coltivato direttamente con curatori,

³²²Cfr. Gillo Dorfles, *Trasformazione del gusto tra gli anni Cinquanta e Sessanta*, in *L'Arte del XX secolo, 1946 – 1968, La nascita dell'arte contemporanea*, Skira, 2007, pp. 140 – 143.

³²³ Cfr. A. LENZI (a cura di) *La rivista Numero e la promozione della cultura artistica a Firenze (1949 – 1967)*, 2 – 20 ottobre 2000, SESV (Spazio Espositivo di Santa Verdiana), Piazza Ghiberti 27, Firenze.

galleristi, architetti ed artisti in un momento di ricerca identitaria e di impegno nella revisione di tendenze e metodi.³²⁴

La critica iniziò in questi anni ad approfondire la propria azione con la pubblicazione di saggi, presentazioni di mostre, organizzazione di convegni e inchieste, rinnovando il proprio linguaggio e le proprie strategie di comunicazione verso il grande pubblico: la critica guarda al fatto artistico non solo in quanto elaborazione formale di un immaginario individuale, ma come sintomo e anche direttamente, interpretazione di una costruzione culturale, nuova o sociale in cui il peso e la responsabilità della stessa critica si pongono in primo piano oscurando i processi di lettura dell'oggetto a favore del contesto e del metodo, i cui esiti sfoceranno nelle tensioni tra artisti e critica nel corso degli anni Sessanta.

Il contesto critico degli anni Cinquanta, nel quale si muove l'attività di Giusta Nicco, vede la trasformazione del ruolo dell'arte e del suo rapporto con il grande pubblico grazie al coinvolgimento di nuove modalità di intervento che avevano previsto, come anticipato in precedenza, l'utilizzo di cinema e fotografia in supporto alla propria attività di ricerca e didattica. Grazie a questi strumenti fu possibile spiegare le opere d'arte superando le tecniche tradizionali, restituendo valore all'atto artistico, all'azione. Come si è visto per i casi di Leonardo e dei rapporti tra arte e architettura, il decennio dei Cinquanta fu inoltre caratterizzato da importanti aperture internazionali su tutti i fronti della ricerca artistica; ancora dominante era il pensiero di Lionello Venturi con le sue ricerche sull'arte astratta di cui esemplificativa fu la sua partecipazione in quanto critico alla Biennale del 1952 insieme al Gruppo degli Otto. La critica quindi si apprestava a vivere un momento di importante rinnovamento, incentrando la sua azione sul *giudizio* inteso come "atto critico" sull'artista e la sua opera, divenuti nel frattempo principale tramite con il pubblico. A testimonianza di tale rinnovamento si trova quindi l'aumento della partecipazione da parte dei critici, così come per il caso di Giusta, nell'organizzazione di mostre e attività, eventi, convegni e rassegne al fine di ridefinire i propri scopi e la propria identità. Sono questi i problemi sui quali Giusta Nicco si interroga in *Ragione dell'arte astratta*, focalizzandosi sull'approfondimento del ruolo del critico in quanto personalità atta a sostenere il pubblico nella comprensione dell'arte. La docente ricostruisce nel volume i problemi principali che caratterizzarono le difficoltà di comprensione dell'arte contemporanea riscontrando nel concetto di "raffigurazione" il principale ostacolo. La tendenza a riportare tutta l'arte al mondo fisico costituiva

³²⁴Cfr. S. BORDINI, *Artisti e critici. Note sul dibattito tra gli anni Cinquanta e Sessanta*, in *L'arte del XX secolo, La nascita dell'arte contemporanea 1945 – 1968*, Skira, 2007, pp. 223 – 233.

una delle principali problematiche intorno alle quali la docente ha sviluppato la sua lezione; passa quindi a spiegare i modi secondo i quali l'arte astratta si manifesta rifacendosi agli scritti di Worringer e al suo "Astrazione ed empatia" con il quale Giusta Nicco intrattiene somiglianze di pensiero; spiega quindi la necessità dell'arte, più volte sottolineata nel corso della sua carriera, in quanto bisogno dell'individuo di fronte al caos del mondo esterno, al quale viene appunto contrapposta l'"astrazione" giacché per arti figurative non si intende "raffigurare qualcosa" ma "esprimere figurativamente per immagini". Dal momento che l'opera deve necessariamente essere considerata come condizione di realtà nuova e indipendente, così nuovo è anche il confronto con l'astrazione poiché il critico deve superare il concetto di fisicità arricchendo la propria esperienza con nuovi valori. Inoltre Giusta attribuisce al critico il ruolo di sostenere il pubblico nella conoscenza non tanto di ciò che l'artista ha fatto prima, ma di ciò che egli ha saputo aggiungere dopo; è qui che appare più evidente il retaggio della lezione venturiana ravvisabile ne *Il gusto dei primitivi* (1926) dove per la prima volta viene indagato "il mondo interno dell'uomo" che ha lavorato all'opera, proiettando verso l'esterno la propria intimità e l'esperienza collettiva.

L'arte astratta ha di fatto rinunciato alla presentazione degli oggetti e intende affermare la potenza dell'uomo nonché la sua capacità di dare vita ad una "nuova oggettività" costruendo un alternativo mondo espressivo. In linea con le più attuali tendenze degli anni Cinquanta, la Nicco riconosce quindi nelle correnti astrattiste dell'epoca alcune comunanze di intenti; un nuovo spirito di collaborazione infatti inizia a svilupparsi sul finire degli anni Quaranta con la formazione di gruppi artistici tra i quali il già citato Gruppo degli Otto, e il gruppo fiorentino "Fronte nuovo delle arti" la cui attività pittorica si indirizzava a contenuti morali e politici, così come il gruppo "Arte oggi" che concepì le proprie azioni come assunzione di responsabilità sociale. Giusta Nicco Fasola comprese dunque la reale necessità di instaurare una nuova e rinnovata realtà umana nei confronti dell'arte e delle sue azioni espressive; da qui prende le mosse l'introduzione di un nuovo discorso critico coerente con il proprio tempo. Non si trattava di imporre una strada da seguire agli artisti, bensì di collaborare attivamente con loro; è qui che la docente passa in rassegna le mostre concepite secondo questa nuova strategia collaborativa che hanno coinvolto Futurismo e Cubismo concepiti come momenti importanti nei quali l'uomo, superando la meccanicità grazie alla sua azione nel mondo potesse riacquistare la gioia di vivere. Solo attraverso la collaborazione, critici e artisti saranno in grado di recuperare la propria consapevolezza intellettuale.

La riflessione si estende, seppur brevemente, all'introduzione dei nuovi linguaggi espressivi del cinema e della fotografia a completamento della sua idea di "astrattismo" intesa come pluralità di tendenze. Tuttavia è sempre il discorso relativo all'uomo e alla sua costruzione in quanto individuo ad emergere anche nel caso di questo volume sull'arte astratta, che la docente considera in una linea che si articola da Kandinskij, passando attraverso l'opera di Picasso e Paul Klee fino a Mondrian e a Henri Moore, in quanto fondatori di una nuova unità formale che partecipa all'arricchimento dell'umanità. Il volume pone per tanto di fronte al problema della cultura, come già affrontato dalla docente nella sua prolusione alla Facoltà di Lettere e Filosofia di Genova, oltre che alle nuove richieste conoscitive e pratiche poste dall'uomo per il quale si auspica ad una vera e propria rinascita. Tali concetti furono approfonditi dalla docente nella pubblicazione, avvenuta nel 1956, dal titolo *L'arte nella vita dell'uomo*, e considerata tutt'oggi la summa del suo pensiero critico e filosofico sull'arte.

2. 5.1 L'arte di Francesco Menzio all'Università di Genova, 1956

Una delle ultime opere di grande rilievo alla quale partecipò Giusta Nicco Fasola presso l'Università degli Studi di Genova risale al 1956, quando fu nominata dal Senato Accademico la Commissione per il rinnovo del soffitto dell'Aula Magna “*a cancellazione della grave ferita inferta dalla furia della guerra*” all'ateneo genovese.³²⁵ L'occasione della ricostruzione del soffitto dell'Aula Magna costituì un momento di riflessione su un altro tema caro alla docente, che si estese alle relazioni tra arte e architettura oltre che alla convivenza tra antico e moderno, un dibattito suscitato dalle distruzioni provocate dalla guerra e che la docente aveva anticipato nelle sue riflessioni in tema di architettura. Al momento della formazione della commissione, il soffitto si presentava fortemente danneggiato anche a seguito della caduta delle parti pittoriche che lo coprivano. La sala era in origine dedicata alle “Pubbliche Accademie” del Collegio dei Gesuiti e i cui affreschi erano attribuiti da Carlo Giuseppe Ratti a Giovannandrea Carlone.³²⁶ Il soffitto però aveva subito un crollo nel 1868, momento in cui si pose per la prima volta il problema della sua ricostruzione. Venuta meno la decorazione più antica, “*gli uomini di allora*” ne affidarono il rifacimento pittorico a Giuseppe Isola sentendosi “*liberi di sostituire all'antico le proprie idee e il proprio gusto.*”³²⁷ Alla Gloria della Compagnia di Gesù fu sostituito il “Trionfo della Scienza in Liguria”, allo stile seicentesco quello ottocentesco. Il centro dell'intervento della fine degli anni Cinquanta si dovette focalizzare quindi sulla caduta di una cospicua parte della figurazione centrale. E' qui che si prospettarono due modalità di intervento al fine di risolvere il problema della convivenza tra antico e moderno, tra restauro conservativo o integrativo, costituire un “falso” ottocentesco o rinnovare interamente la parte centrale. Mantenendo viva la collaborazione, sempre auspicata, da Giusta Nicco con gli operatori del settore, tra i quali, la Soprintendenza alle Gallerie e Opere d'arte nella persona di Pasquale Rotondi, si giunse alla decisione di liberare il soffitto dai frammenti superstiti della pittura dell'Isola approvando la soluzione sostitutiva. Restavano da decidere le modalità di intervento. Avversi alle falsificazioni “in stile” si scartò l'ipotesi di intervenire con un restauro che proseguisse le decorazioni barocche ponendosi il problema del tipo di intervento che un artista moderno avrebbe potuto essere

³²⁵Dalla relazione letta dal Rettore dell'Università di Genova Prof. Carlo Cereti, in occasione della inaugurazione dell'anno accademico 1958 – 1959, in *L'arte di Francesco Menzio all'Università degli Studi di Genova*, Genova – MCMLIX edito a cura della Università e della Cassa di Risparmio di Genova. Tra i membri della commissione: Agostino Capocaccia, Armando Dillon, Pasquale Rotondi, Giusta Nicco Fasola.

³²⁶ G. NICCO FASOLA, *L'arte di Francesco Menzio all'Università degli Studi di Genova*, Genova – MCMLIX, edito a cura della Università e della cassa di risparmio di Genova.

³²⁷ Ibidem

chiamato a risolvere: *“era possibile che una pittura contemporanea s’inserisse nell’ambiente pittorico già così largamente determinato?”*³²⁸ In linea con le riflessioni internazionali e sempre attenta ai movimenti in corso nell’arte contemporanea, la docente cita l’esperienza del soffitto del Louvre affidata, per il suo rifacimento, a Braque *“da lui risolto senza abdicare minimamente alla sua arte”*³²⁹ e il Senato Accademico approvò la soluzione di intervento da parte di un artista contemporaneo. Nel 1956 fu quindi indetto un concorso nazionale con lo scopo di selezionare l’artista che avrebbe dovuto assolvere all’incarico, specificando che ai pittori si era lasciata piena libertà espressiva per la risoluzione del problema figurativo. Agli artisti fu richiesto di presentare un progetto nel quale fosse reso evidente lo studio per una nuova unità della sala. Tuttavia gli artisti si trovarono a fare i conti con le problematicità di continuità stilistica delle pareti che presentavano diversità di soggetti e stili un *“ambiente insomma gradevole come insieme, nella sua ariosa e chiara architettura (...) come parecchie decorazioni genovesi, che non impegnava al punto da vincolare ogni idea nuova”*.³³⁰ L’esito del concorso tuttavia non corrispose alle aspettative della commissione poiché *“nessuno offerse, in verità, una soluzione che mostrasse di aver approfondito la situazione pittorica esistente e le sue possibilità”*.³³¹ Non furono molti i pittori che risposero alla chiamata e nessuno parve inizialmente adatto alla risoluzione dell’impresa pittorica. Giusta Nicco comprese che il problema di tale risultato fu con probabilità la preoccupazione da parte dei pittori di *“offrire una rappresentazione che soddisfacesse l’Ateneo e la città”*, nonostante ciò non fosse stato richiesto nel bando, né dalla commissione. Considerando quindi fallimentare la soluzione del concorso, l’Università decise di rivolgersi all’artista Francesco Menzio commissionandogli i bozzetti preparatori. A risoluzione del problema del tema pittorico, emerse la possibilità di rifarsi proprio alla città di Genova e alle sue specifiche qualità. Si decise quindi di raffigurare nel grande occhio centrale un *“portolano”*, preziose carte nautiche della città; tale soluzione evitò le più tradizioni rappresentazioni storiche e allegoriche, creando gradevole continuità tra le cornici barocche e la parte centrale, impostata stilisticamente su componenti geometriche e lineari. Il risultato fu soddisfacente giacché *“la nuova pittura è nell’ambiente secentesco un accento fresco, nuovo”*, lo spazio si articola con linee leggere e il raccordo tra vecchio e nuovo è stato risolto grazie all’inserimento di quattro figure sedute, di colore bianco, che si pongono al

³²⁸ Ibidem

³²⁹ Ibidem

³³⁰ Ibidem

³³¹ Ibidem

confine tra le colonne dipinte della cornice barocca e la proiezione dello spazio azzurro dell'occhio centrale.



Così conclude Nicco Fasola nella sua presentazione: *“Occorreva un’indicazione nuova, capace di sorreggersi – sull’impalcatura già tracciata – con propria logica e poetica, cosa che Francesco Menzio è riuscito a fare, dando una nuova prova che conservare l’antico non significa chiudere la bocca alla nostra realtà, ma che è possibile e più positivo interpretare, forse anche valorizzare in tal modo, il passato, senza colpevoli rinunce ai noi stessi.”*³³²

³³² Ibidem

2.5.2 L'arte nella vita dell'uomo, 1956

Nel clima di riflessione critica della metà degli anni Cinquanta Giusta Nicco Fasola si dedica alla scrittura dell'opera considerata ancora oggi come la summa del suo pensiero critico e filosofico, nonché delle sue riflessioni sull'arte: *L'arte nella vita dell'uomo*.

Alla base delle ragioni del volume risiede l'urgenza di una revisione della definizione di "arte" che la docente percepisce, per la sua epoca, come incompleta contestualizzandola in relazione all'operato dell'uomo e della sua vita. L'assunto principale è la considerazione dell'arte stessa in quanto parte costitutiva dell'essere umano, che come tale, rientra nel processo della sua intera maturazione e come componente irrinunciabile dell'esistenza. Per la docente infatti il problema dell'arte richiede una riflessione quotidiana e non saltuaria, un'esigenza profonda al punto da richiedere una ricercata analisi nella quale rimettere in gioco tutto il percorso della riflessione artistica compiuto fino al momento della stesura del libro. In tale occasione Giusta Nicco si confronta nuovamente con la filosofia idealistica crociana, identificandone le tappe significative e i motivi del suo superamento. Ne riconosce l'azione estesa su tutta l'attività artistica interpretandola come riflessione sintattica e presa di coscienza nei riguardi di artisti e opere d'arte avviando una prima sistematizzazione delle idee che ruotavano intorno all'arte. Dopo aver compreso a fondo i termini d'azione della filosofia idealistica occorreva estendere i principi appresi e dedurne le conseguenze. Il pensiero di Croce si era diffuso in particolare in Italia soprattutto nel momento in cui la storia dell'arte iniziava ad entrare, in quanto disciplina, all'interno delle istituzioni, momento in cui, a seguito della massiccia diffusione e rielaborazione tale pensiero ha perso il suo significato originario. Tuttavia le revisioni che nel tempo sono state apportate al pensiero di Croce non risultano più sufficienti agli occhi della docente a soddisfare le necessità dell'individuo moderno, dell'arte e del pensiero; non si può quindi trovare risposta a tali problemi dalla sola revisione del pensiero crociano, né, tanto meno, rispondere ai problemi della società del dopoguerra; bisogna quindi mettere in discussione ogni aspetto della riflessione critica e le sue posizioni. Cosciente della sua formazione e delle ideologie sulle quali si è basata da sua formazione, Giusta Nicco comprende l'urgenza di differenziarsi da tali posizioni affrontando in questa pubblicazione un esame delle sue metodologie critiche e dei suoi strumenti, dal momento che *"l'obiettivo non è arrivare, ma preparare la strada"*.³³³ Con Croce si è assistito in

³³³ G. NICCO FASOLA, *L'arte nella vita dell'uomo*, Nistri – Lischi, editori, Pisa, 1956, p. 14.

Italia alla liberazione dal positivismo isolando le opere per definirle, sistematizzando elementi considerati eterogenei. Il suo obiettivo era il raggiungimento di una comprensione dell'arte più esigente e purificata raggiunta grazie alla differenziazione delle qualità interne di opere maggiori e minori. Il tutto ruota intorno al concetto di "intuizione" che la Fasola sottopone nel saggio a completa revisione prendendo le distanze dal significato attribuito da Croce il quale ne distingueva due diversi significati: da una parte riconosce l'intuizione conoscitiva, dall'altra si pone in relazione al mondo interiore dell'artista; "intuire" significa quindi "sintesi a priori" di sentimento e immagine, un pensiero che ebbe come conseguenze teorie analitiche e dissociative. Da qui l'esigenza di individuare nuovi criteri di interpretazione teoretica; tali revisioni portarono quindi all'individuazione di alcune debolezze attribuite al pensiero crociano: la nascita del lirismo frammentario e l'estetismo formale con assunzione del suo pensiero teorico da parte di alcuni critici che se ne appropriarono a sostegno di preferenze artistiche proprie, distaccandosi dall'individuazione dello spirito che lo aveva animato. Tuttavia Nicco Fasola è cosciente del fatto che tali idee non rappresentino più il mondo moderno e che si ritenga quindi doverosa l'individuazione di strumenti più adatti all'indagine del mondo contemporaneo. Si è anticipato nelle pagine precedenti il suo pensiero sull'arte, sempre proiettato al futuro, ma in questo volume emergono con particolare enfasi i tratti del suo pensiero che puntano a riconoscere all'arte l'indispensabile ruolo partecipativo nella formazione dell'individuo e in particolare della collettività umana. La sua interpretazione dell'arte presuppone un orientamento generale sull'uomo, sulle sue attività, la sua natura e la sua storia, un desiderio concretizzabile solo comprendendo le origini dell'arte come passaggio inevitabile alla più generale comprensione della storia dell'uomo. A questo punto la docente avvia una revisione di ciò che è stato fatto in Italia per superare l'estetica crociana mettendo a paragone il pensiero estetico sviluppatosi nel nostro paese con le idee provenienti dalla Scuola di Vienna nella linea Fiedler – Riegl- Wölfflin. Tali riflessioni si estendono inoltre al più ampio argomento relativo ai musei e alla necessità di superare la visione compartimentale dell'arte attraverso un radicale aggiornamento delle posizioni critiche e metodologiche sull'approccio al passato. La causa di questa visione per compartimenti separati dell'arte viene individuata dalla studiosa nella separazione tra l'arte e la vita quotidiana; l'arte deve essere inserita nella nuova realtà. Per realizzare tale svolta di pensiero la docente richiama inoltre un aggiornamento negli strumenti di studio e comunicazione mostrandosi a favore di tecnologie per l'epoca considerate innovative tra le quali un ruolo di non poco conto ebbero il cinema e la fotografia. E' proprio al cinema che la docente riconosce "ottime possibilità di espressione" nonché

un'occasione concreta di avvicinamento tra arte e cultura. Introduce quindi le problematiche relative all'educazione dell'arte nei riguardi del pubblico e degli addetti ai lavori auspicando la visione dal vero delle opere per vivere i musei delle proprie città e coltivare l'esercizio del confronto critico non affidandosi costantemente alle riproduzioni. Ciò che la docente auspica non è quindi la conoscenza del singolo capolavoro, ma la presa di coscienza dell'operare quotidiano dell'artista, per concepire l'arte come "fatto normale" e sempre ponendosi contro l'isolamento dei capolavori.

Il pensiero della studiosa subisce quindi un'evoluzione rispetto alle posizioni assunte in precedenza in altri studi, abbandona la riflessione teorica per accogliere la lezione dei tecnici, degli artisti che lavorano a stretto contatto con la propria realtà e riconosce a Croce di aver iniziato la sua riflessione a partire dalla generalità che lei stessa sostiene per poi distaccarsene e arrivare al capolavoro, all'opera straordinaria. Secondo la studiosa è la critica a dover interagire per prima con l'arte al fine di comprenderla e trasmetterla, tuttavia per capire il compito della critica occorre avere chiaro ciò che si intende per "arte" fornendone una definizione a partire dall'analisi delle sue primitive origini. E' su questo concetto che si definisce il superamento dell'idealismo da parte della studiosa, poiché se Croce intendeva ricondurre l'arte allo spirito creatore umano, ne priva tuttavia il significato all'interno del contesto di nascita dell'opera stessa, isolandola nella sua compiutezza come singolo atto di creazione, privo del suo contesto. La Fasola vuole invece raggiungere l'obiettivo opposto, ossia considerare l'opera "nel suo farsi" esattamente come l'"uomo si fa persona" considerando arte e fatti umani come un tutt'uno inscindibile dove l'uno completa l'altro. Ritorna anche in questo volume il discorso sull'utilità dell'arte, e sulla revisione del concetto di "funzionalità" della stessa: l'arte ha come unico scopo e funzione quella di aiutare l'uomo a sentirsi tale superando ogni concezione di utilità o altra finalità diversa dalla formazione dell'individuo. Cogliere l'arte, individuarla e contestualizzarla nel mondo del suo autore è lo scopo principale della critica. In Italia si formò inoltre un equivoco concettuale all'arrivo delle teorie della visibilità pura provenienti dalla Scuola di Vienna, dalle riflessioni sull'arte come cultura di Fiedler alle teorie della visione di Hildebrandt che non concepivano l'arte come fenomeno sensitivo, ma come operazione creativa complessa dove la realtà visiva è una costruzione mentale. Tali teorie furono interpretate come pura visibilità intesa però in senso di mera visione così come si trova nelle prime edizioni di "Saper Vedere" di Matteo Marangoni (ed. 1931). Da qui la riflessione si estende all'analisi sul concetto di "forma" e intorno alle sue interpretazioni; la forma non è connaturata a qualcosa di

fisico, a un oggetto, bensì “*al modo di essi*”. Tale argomento coinvolge inoltre la revisione sul concetto di tecnica al quale la docente aveva dedicato ampia trattazione in scritti precedenti, così come le riflessioni sul soggetto delle opere, considerate dalla stessa come “*pretesto per destare la fantasia*” degli artisti. A testimonianza dell’attualità di tali problematiche la docente cita un importante convegno svoltosi a Dublino nel 1953, organizzato da A.I.C.A. la cui finalità fu proprio quella di fare chiarezza sulle questioni relative alla scelta del soggetto in arte. Tale questione è posta al centro dei suoi ragionamenti sull’arte astratta dove il tema del soggetto acquista una particolare rilevanza in quanto problema della “rappresentazione”, estendendo la riflessione sul dualismo individualità – collettività e sul rapporto antico – moderno giacché l’artista può interpretare da sé la lezione colta da altri e muoversi nel contesto del suo tempo in collaborazione e in sintonia con la collettività. E’ in questo frangente che la docente ricorda il ruolo svolto dal cinema in riferimento al continuo e necessario aggiornamento degli strumenti a disposizione del critico, molto utile quindi, come la fotografia, non solo per l’attribuzionismo, ma per studiare i possibili accordi tra singole personalità artistiche. In ultimo, il volume si chiude con una importante riflessione intorno a questioni di metodo; la docente affronta quindi il modo in cui la critica giudica gli artisti, molto spesso cadendo nell’errore di considerare il loro operato attraverso il filtro del proprio tempo e non del loro contesto di appartenenza. Passa inoltre in rassegna il modo in cui le opere vengono riconosciute dalla critica attraverso l’analisi di fattori e caratteristiche peculiari di ciascuna arte, che ne determinano la visione e la comprensione. In linea con le più aggiornate tendenze di ricerca, la docente ricorda che si può fare critica anche attraverso le mostre, gli allestimenti, i cataloghi, le gallerie, l’illuminazione e altri strumenti, i quali sono da considerarsi come fattori critici che concorrono alla comunicazione dell’arte. In queste pagine raggiunge inoltre piena maturità il pensiero su strumenti come il film d’arte e la fotografia, nei quali la docente vede la possibilità di isolare e selezionare parti considerate dallo storico dell’arte significative al fine di metterle in evidenza. Tale approccio all’immagine si verificherebbe inoltre all’interno delle pubblicazioni, nella struttura attribuita alle pagine dei volumi, ponendo in primo piano i particolari secondo un punto di vista cinematografico che presta il movimento alle opere dal momento che storici e critici dell’arte, sempre meno, si accontentano della visione statica dell’opera, “*specialmente per quelle famose*”.³³⁴ Talmente avanzate sono le possibilità offerte dai nuovi linguaggi tecnologici, con precisione nella riproduzione dei dettagli, che alle volte si perde di vista l’insieme, costruendo

³³⁴ G. NICCO FASOLA, *L’arte nella vita dell’uomo*, p. 275.

sequenze di “*belle immagini particolari anche quando l’opera lo domanderebbe*”. La forma si integra a ciò che l’opera esprime; venturianamente, critico e storico dell’arte convivono nella medesima figura; arte e rapporto critico si rafforzano vicendevolmente in accordo o in disaccordo creando la vitalità che sta alla base della costruzione del futuro.

L’attività scientifica e le riflessioni teoriche di Giusta Nicco Fasola si unirono agli sforzi profusi per la fondazione e la direzione del suo Istituto di Storia dell’arte, che risulta, già nei primi anni Cinquanta, “*in crescente sviluppo ed efficienza, sia per il materiale scientifico bibliografico che per quello illustrativo (fotografie, diapositive ecc...)*”³³⁵ infatti, al cospicuo corpus bibliografico, arricchito dalle assidue pubblicazioni scientifiche della docente, si aggiunsero acquisti di materiale fotografico, diapositive e stampe provenienti da alcune delle più rinomate case fotografiche italiane e straniere.³³⁶ Il presente lavoro ipotizza, seguendo l’ordine cronologico delle lezioni, che l’incremento dei documenti iconografici sia iniziato contestualmente all’avvio del suo incarico universitario, giacché sia il *Nicola Pisano* che *La fontana di Perugia* si presentano arricchiti da una grande quantità di immagini, in parte acquistate e in parte realizzate *ad hoc*. Tali immagini sono da ritenersi di fatto quali riferimenti per le diapositive conservate presso i locali del D.I.R.A.A.S. e impiegate come materiale didattico nei suoi corsi oltre che come riferimenti per la scrittura di una sceneggiatura inedita, collocabile cronologicamente nel periodo del suo ultimo corso universitario, nel 1958, sull’arte di Giovanni Pisano.

³³⁵ Ibidem

³³⁶ In merito ai materiali fotografici impiegati per le lezioni di storia dell’arte e a corredo delle pubblicazioni si rimanda alla lettura del capitolo III della presente ricerca.

2.6. Un'inedita sceneggiatura per un racconto audiovisivo su Giovanni Pisano.

Riflessioni sul documentario d'arte nella didattica di Giusta Nicco Fasola

L'arrivo di Giusta Nicco nel secondo dopoguerra portò notevoli cambiamenti nella Facoltà di Lettere e Filosofia grazie ad un nuovo indirizzo disciplinare impostato su più aggiornate metodologie didattiche e sperimentazioni critiche.³³⁷ La formazione venturiana, basata sugli insegnamenti tratti dalle teorie della storia dell'arte come scienza provenienti dalla Scuola di Vienna e di Berlino, caratterizzarono, in buona parte, il *modus operandi* della docente sviluppando, da una parte un nuovo e più personale approccio allo studio delle opere d'arte, e dall'altra un interesse, a lungo meditato, sulla critica e sul ruolo assunto dallo storico dell'arte nella società contemporanea.

I suoi interessi di studio si orientarono all'arte del Rinascimento (con corsi monografici relativi a Leonardo Da Vinci e Andrea del Verrocchio) e del Manierismo, con contributi scientifici sull'arte di Pontormo (*Pontormo o del Cinquecento*, 1947) e di Matthias Grünewald al quale dedicò uno studio monografico mai pubblicato. Una particolare attenzione fu rivolta all'arte medievale, nello specifico all'opera di Arnolfo di Cambio e di Nicola e Giovanni Pisano.

Risale al 1958 l'ultimo corso all'Università di Genova incentrato sulle problematiche della scultura di Nicola e Giovanni Pisano, momento in cui la ricerca fu per Giusta Nicco discontinua a causa di seri problemi di salute.³³⁸ Nonostante numerose sospensioni richieste per visite mediche, proseguì la sua attività fino alla morte, avvenuta prematuramente nel 1960.

La recente messa in luce dei materiali fotografici su vetro e a stampa conservati presso il DIRAAS all'Università degli Studi di Genova ha permesso l'avvio di una ricerca sulla docente, sull'utilizzo delle immagini come corredo per la sua didattica universitaria e per le sue ricerche scientifiche. Lo studio si è inoltre esteso all'analisi dell'archivio della famiglia Fasola – Bologna situato a Torre Colombaia,

³³⁷E. GAVAZZA, M. MIGLIORINI, S. SBORGI, *L'insegnamento della storia dell'arte* p. 133 in G. ASSERETO (a cura di) *Storia della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Genova*, Genova MMIII nella sede della Società Ligure di Storia Patria, Palazzo Ducale, Piazza Matteotti, 5, 2003.

³³⁸ La testimonianza di Giovanna Rotondi Terminiello ha confermato l'argomento dell'ultimo corso tenuto da Giusta Nicco nel 1959 terminato, secondo le indicazioni della docente, dalla sua allieva Ezia Gavazza.

recentemente risistemato dalla Soprintendenza dell'Umbria e delle Marche nella persona della Dott. Rossella Santolamazza.³³⁹

Durante il periodo di studio presso la sede dell'archivio è emerso, in tre copie di cui una manoscritta, un documento dal titolo "*L'arte di Giovanni Pisano*".³⁴⁰ Si sono quindi voluti rintracciare i possibili punti nodali tra l'esperienza, mai realizzata, di Giusta Nicco con il film d'arte e con il più ampio ambito della critica storico – artistica e delle teorie della fotografia e del cinema che dagli anni Venti e Trenta, giungono fino al secondo dopoguerra.

Da un'attenta disamina delle carte d'archivio si è potuto evincere che la docente non fosse estranea alle indagini coeve dei colleghi; le testimonianze delle ex allieve ne hanno inoltre restituito un profilo di studiosa attenta alle novità in corso, *nel loro farsi*, come personalità all'avanguardia, interessata al cinema e ai documentari d'arte che proiettava durante le sue lezioni monografiche in classe³⁴¹. Il suo approccio al film si presenta quindi come un connubio tra diversi momenti del cinema documentario, tra le prime sperimentazioni di Roberto Longhi (1890 - 1970) e Luciano Emmer (1918 – 2009) e i Critofilm di Carlo Ludovico Ragghianti (1910 - 1987) oltre che, come ricordano Andrea Pinotti e Antonio Somaini, i programmi dedicati alla storia dell'arte di Kenneth Clark e John Berger già appartenenti ad un periodo successivo compreso tra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento.³⁴²

Il documento in questione permette al contempo di rintracciare le fondamenta storico-critiche, l'approccio metodologico al cinema da parte della docente e sottolineare le peculiarità del suo sguardo sull'arte, non esclusivamente incentrato sulle singole opere dell'artista, superando, in tal senso, l'approccio idealistico - crociano che, in Italia, condizionò buona parte del pensiero sulla storia dell'arte.³⁴³ Ma come si inserisce *L'arte di Giovanni Pisano* nel contesto critico del cinema documentario?

³³⁹R. SANTOLAMAZZA, (a cura di), *L'archivio di Cesare Fasola e Giusta Nicco Fasola (1860 – 1965)*, Soprintendenza dell'Umbria e delle Marche, Perugia, 2015. L'archivio è stato riordinato nel 2014.

³⁴⁰E' attualmente in corso lo studio del manoscritto corrispondente conservato presso l'archivio della famiglia Fasola – Bologna a Torre Colombaia. Tale studio permetterà di approfondire la conoscenza del documento anche dal punto di vista metodologico, individuando corrispondenze e incongruenze rispetto al dattiloscritto ma anche eventuali ripensamenti e modifiche avvenuti in fase di stesura.

³⁴¹Le testimonianze delle ex allieve sono state fondamentali contributi alla ricostruzione dell'interesse della docente per il film documentario; Giusta Nicco Fasola infatti diede ai suoi studenti tesi su questi argomenti di studio, organizzò giornate di discussione e seminari settimanali.

³⁴²A. PINOTTI, A. SOMAINI, *Cultura visuale, Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Einaudi, Torino, 2016, p. 73.

³⁴³Come il suo maestro Lionello Venturi, anche Giusta Nicco Fasola sviluppò il suo metodo di lavoro a partire dall'estetica crociana. Presso l'archivio della famiglia Fasola sono infatti conservati i carteggi tra la

Si è sentita recentemente, nel campo degli studi di storia dell'arte, la necessità di studiare immagini, fotografie e le pratiche che hanno coinvolto il loro utilizzo *allargando il campo di studi che investe la storia dell'arte* al fine di mostrare come l'interesse per il cinema non possa essere svincolato dall'arte stessa e dalla storia della critica; la fotografia è infatti *dispositivo protesico che consente l'analisi di opere altrimenti non accessibili allo spettatore, nonché l'esame ravvicinato di dettagli non visibili all'occhio umano*³⁴⁴.

E' negli anni Trenta che si diffondono “*nuove forme di rimediazione delle tradizionali arti visive consentite dallo sviluppo dei dispositivi ottici*”³⁴⁵ una diffusione proseguita ancor più nei decenni del secondo dopoguerra, verso la fine degli anni Quaranta, che si verificò un significativo incremento produttivo di film sull'arte in diversi paesi europei. In particolare, insieme alla Francia, anche in Italia si avviarono riflessioni sulle possibilità espressive, critiche e didattiche del mezzo cinematografico, non rimasto estraneo agli storici dell'arte che ne seppero interpretare il linguaggio al fine di ricostruire, analizzare e interpretare il processo figurativo e creativo degli artisti.³⁴⁶ Il connubio tra l'utilizzo analitico delle singole fotografie e le possibilità di movimento narrativo date dal cinema potevano dare vita alle raccolte e alle collezioni personalizzate degli storici dell'arte, idea alla quale pensò uno dei noti teorici degli anni Venti e Trenta, Lazlo Moholy – Nagy che nel suo volume *Pittura Fotografia Film*, si interrogò sull'uso delle riproduzioni fotografiche d'arte per dare vita ad “*una vera e propria pinacoteca domestica*”.³⁴⁷ Il linguaggio cinematografico sembrò quindi essere uno strumento privilegiato attraverso il quale dare rigorosa lettura, analitica e interpretativa, anche nei più piccoli particolari, delle opere pittoriche. Inizialmente, con interpretazioni e intenti

studiosa e Benedetto Croce, si tratta di lettere nelle quali i due studiosi discorrono sul concetto di critica d'arte, di gusto e di fantasia. Archivio di Cesare Fasola e Giusta Nicco Fasola (1860 – 1965). Lettera del 18 aprile 1947 di Benedetto Croce, su carta intestata “Quaderni della critica” a Giusta Nicco Fasola. La trascrizione della lettera si trova in R. SANTOLAMAZZA (a cura di) *L'archivio di Cesare Fasola e Giusta Nicco Fasola (1860 – 1965)* SAUM edizioni della Soprintendenza archivistica dell'Umbria e delle Marche, Roma, 2015.

³⁴⁴ A. PINOTTI, A. SOMAINI, *Cultura visuale, Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Einaudi, Torino, 2016, pp. 69 – 70.

³⁴⁵ Ivi, p. 73.

³⁴⁶ P. SCREMIN, *Viatico nel mondo dei documentari sull'arte. Il critofilm e la cinematografia sull'arte fra gli anni Quaranta e Sessanta*”, in Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione, Charta, Lucca, 2000, p.150.

³⁴⁷ A. PINOTTI, A. SOMAINI, *Cultura visuale, Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Einaudi, Torino, 2016, p.74. Sulla fotografia come strumento creativo l'argomento può essere esteso all'approfondimento di importanti protagonisti della storia dell'arte e dell'immagine quali Aby Warburg e André Malraux, così come alle più ampie teorie del cinema degli anni Trenta e Quaranta che chi scrive intende approfondire in uno studio successivo, dedicato alla sceneggiatura inedita di Nicco Fasola nel quadro artistico internazionale.

drammaturgici, i ritratti, e i particolari dei volti, quali occhi e mani furono resi espressivi grazie a tecniche sperimentali quali l'uso particolareggiato dei dettagli, l'impiego sinuoso dei carrelli della macchina da presa e veloci sequenze di campo e controcampo; pioniere in tal senso fu Luciano Emmer che nel 1939 avvia il suo lavoro sulle storie dipinte da Giotto (*Racconto di un affresco*, 1938) e sull'opera del pittore Bosch (*Paradiso terrestre*, 1940) il tutto realizzato senza varcare il perimetro del quadro.³⁴⁸ La videocamera di Emmer resta all'interno del dipinto, senza mostrarlo mai nella sua interezza, bensì solo per frammenti, uno stile, quello di Emmer, "scientifico-divulgativo" e "*pensato al servizio della storia dell'arte*"³⁴⁹ che divenne riferimento anche per l'esperienza del regista francese Alain Resnais.

Significativi esempi sono inoltre le sperimentazioni eseguite da Roberto Longhi in collaborazione con Umberto Barbaro³⁵⁰, i documentari di Carlo Ludovico Ragghianti, ma anche il riutilizzo e la *ri-semanticizzazione dei dispositivi ottici* apportata da autori stranieri della scuola belga (André Calvin, Henri Storck, Paul Haesaerts, Charles Dekeukeleire e Paul Heilbronner, allievo di Henrich Wölfflin) e della successiva scuola francese che con Alain Resnais e Chris Marker portò il film d'arte ad alti livelli di forza e comunicazione espressiva.³⁵¹ Come sostenuto da Paola Scremin infatti *ciò che accomuna registi e storici dell'arte in quest'avventura, già negli anni Trenta, è il comune retroterra culturale fortemente influenzato dalle teorie del formalismo e dell'avanguardia (sia essa cinematografica o artistica)*³⁵². L'Italia fu quindi tra i paesi che contribuirono maggiormente alla promozione dell'arte *nelle sue forme più innovative*³⁵³ grazie all'interesse promosso da eminenti protagonisti della cultura storico-artistica come il già citato Ragghianti e Lionello Venturi (1885 – 1961) coordinatori di significative iniziative tra le quali si ricordano il Secondo Convegno Internazionale sul Cinema e le Arti Figurative di Firenze (1959) e la fondazione, da parte dello stesso Ragghianti, dell'Istituto Italiano omonimo che prese il nome di IIFA, un ente specifico dedicato interamente al film documentario³⁵⁴.

³⁴⁸ Per oltre dieci anni, a partire dal 1940, Luciano Emmer ha passato in rassegna l'opera di artisti quali Beato Angelico, Piero della Francesca, Paolo Uccello, Carpaccio ed altri.

³⁴⁹ P. SCREMIN, Ivi p. 150.

³⁵⁰ Cfr. G.P. BRUNETTA, *Longhi e l'Officina cinematografica*, in Giovanni Previtali (a cura di) *L'arte di scrivere sull'arte*, Editori Riuniti, Roma, 1982, pp.47 – 55.

³⁵¹ Cfr. S. JACOBS, *Framing Pictures. Film and the Visual Arts*, Edinburgh Studies in film, Edinburgh University Press, 2011.

³⁵² P. SCREMIN, *Viatico nel mondo dei documentari sull'arte. Il critofilm e la cinematografia sull'arte fra gli anni Quaranta e Sessanta* p. 150, in Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione, Charta, Lucca, 2000.

³⁵³ Ibidem

³⁵⁴ Ivi, p. 151.

Come sottolinea Tommaso Casini, questo genere fece la sua comparsa ufficiale nel 1932, alla Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia nel contesto della XVIII Biennale d'arte *svolgendo, a partire dalla successiva edizione del 1934, annualmente, un ruolo contrale per la visibilità e la diffusione di questo nuovo genere cinematografico (...) che ebbe un preciso ruolo nella televisione nei decenni successivi*.³⁵⁵ Nell'immediato dopoguerra si susseguirono inoltre produzioni che inaugurarono una nuova stagione del cinema documentario, oggi di grande interesse per studiosi di storia e critica d'arte; fu in questo momento infatti che, attraverso il cinema e il suo linguaggio, gli storici dell'arte poterono realizzare veri e propri racconti, narrazioni, sperimentazioni visive atte a divulgare la conoscenza della propria disciplina, delle sue forme e dei suoi protagonisti. Gli strumenti linguistici del cinema parvero adatti alla restituzione del gesto creatore dell'artista, della dinamica del suo pensiero.

Se, come scrive Ragghianti in *Cinema arte figurativa, la cosiddetta registrazione, in quanto opera umana, e opera concretantesi in un linguaggio, non potrà mai non riflettere un intervento, una selezione, un modo di presentare intimamente connesso con l'umanità dell'operatore*³⁵⁶ un primo interessante punto nodale da mettere in evidenza è certamente la scelta dell'argomento da parte di Nicco Fasola che, se da una parte rispecchia a pieno i suoi interessi di ricerca (profondamente indirizzati alla scultura e al suo connubio con l'architettura) dall'altra appare inusuale. La sceneggiatura infatti si concentra sul lavoro scultoreo di Giovanni Pisano e riflette sul ruolo dell'uomo, del suo farsi "*persona*" in grado di esprimersi nel mondo attraverso l'arte. Da qui, il definirsi del pensiero critico della docente che concepisce l'arte come parte dello spirito dell'uomo e delle sue relazioni con il tempo. L'arte di Giovanni Pisano è quindi riconosciuta come il più alto compimento della maturità del gotico italiano delineando, tramite la costruzione di relazioni simboliche tra testo e immagini, una parabola crescente dello stile dello scultore, fino al compiersi della sua pienezza artistica.

Illustri precedenti sono ravvisabili in film documentari internazionali tra i quali si citano Marie Menken, *Visual Variations on Noguchi* del 1945; Carl Theodor Dreyer, *Thorvalsen*, 1949; H. Alekan, *L'enfer de Rodin*, 1959. Queste sono state le prime produzioni che, nell'arco di due decenni, focalizzarono il proprio interesse sul lavoro

³⁵⁵T. CASINI, *Un panorama variabile: fonti filmate per la storia dell'arte del XX secolo*, in "Palinsesti", 2011, p.50.

³⁵⁶C. L. RAGGHIANI, *Film d'arte, film sull'arte, critofilm d'arte*, in *Cinema arte figurativa*, Einaudi, Torino, 1957, p. 268.

di scultori, ai quali si aggiunse l'esperienza italiana dell'ultimo critofilm di Carlo Ludovico Ragghianti, "Michelangiolo", del 1964 che rappresenta *la summa del significato e degli scopi dei critofilm*.³⁵⁷ E' forse questa sceneggiatura di Giusta Nicco quindi un raro esempio di scritto sull'arte di uno scultore medioevale, atta a rivelare il potere narrativo e drammatico della scultura gotica. Tuttavia è utile ricordare il pensiero che accomuna la studiosa a Carlo Ludovico Ragghianti: entrambi intendono diffondere la cultura della storia dell'arte affidandosi alle più attuali sperimentazioni, che dalla fotografia arrivano al film e alla televisione. Sempre per tentare una contestualizzazione il più possibile puntuale di questo documento su Giovanni Pisano nell'ambito delle arti visive del secondo dopoguerra, occorre ricordare un articolo di Valentina La Salvia nel quale viene approfondito il rapporto di Ragghianti con la televisione. A ben pensarci tale sceneggiatura richiama nell'impostazione un'idea dello storico dell'arte (purtroppo mai realizzata) per la costituzione di un laboratorio sperimentale per la televisione che avrebbe dovuto promuovere "I linguaggi dell'arte", una mini-serie di 12 documentari televisivi della durata di circa 15 minuti girato su pellicola 16 mm, in bianco e nero e accompagnati dal commento critico. La questione interessante che emerge è la volontà di rendere il film uno strumento adatto alla fruizione da parte di un pubblico più ampio, strutturandolo secondo i temi di base dei corsi di storia dell'arte e adatti ad essere trasmessi in televisione.³⁵⁸ E' ipotizzabile dunque che Giusta Nicco Fasola non fosse del tutto estranea ai progetti che coinvolsero negli anni Cinquanta il cinema e la televisione; osservando la struttura e la lunghezza della sceneggiatura è possibile ipotizzare che questo filmato sia stato concepito proprio in funzione della diffusione televisiva; il panorama delle esperienze avviate in questo decennio coinvolge anche altri storici dell'arte come Giulio Carlo Argan "tra i pochi studiosi che affrontarono direttamente la questione estetica e artistica a proposito della televisione in Italia".³⁵⁹

Il documento si articola infatti in dieci pagine e si presenta diviso in due parti: sul lato sinistro sono riportate le indicazioni tecniche, i movimenti di macchina da presa, le pause, l'ingresso delle voci, le inquadrature e i riferimenti bibliografici; sul lato

³⁵⁷V. LA SALVIA, *Michelangiolo*, in *I critofilm di Carlo Ludovico Ragghianti*, Edizioni Fondazione Ragghianti studi sull'arte, Lucca, 2006, p. 313.

³⁵⁸ V. LA SALVIA, *L'esercizio della cultura come responsabilità sociale: Ragghianti e lo strumento televisivo*, in "Predella" n. 28, (http://www.predella.it/archivio/indexc3c1.html?option=com_content&view=article&id=112&catid=60&Itemid=88 ultima consultazione 6 maggio 2018).

³⁵⁹ T. CASINI, *Critici d'arte in tv. Origine, ricerca e divulgazione di nuovi linguaggi*, in A. GRASSO; V. TRIONE, *Arte in TV. Forme di divulgazione*, Johan & Levi Editore, 2014, p.78.

destro si dispongono invece i versi che costituiscono il testo, indicati da Giusta come sezione VOCE, corrispondente al commento dello speaker. Interessante è la nota in apertura indicata come *Avvertenze* nella quale sono descritte le premesse tecniche di approccio al testo:

“La voce: accompagna la proiezione con una suggerente critica di Giovanni Pisano.

Per questo non interrompe mai il filo con didascalie.

Queste (i titoli delle sculture, delle figure, dei luoghi ecc...) potrebbero esser date:

- o con scritte sui fotogrammi;



- oppure – e forse meglio – da altra voce che discretamente si intercali alla principale. Questa maschile; l'altra femminile. *Voci Calde*".³⁶⁰

L'autrice sottolinea l'utilizzo di due voci (maschile e femminile) e introduce un gioco di scambi, alternanze e intonazioni che rimandano ad uno stile non tanto letterario, quanto poetico. E' da ricordare infatti che Giusta Nicco fu appassionata di poesia, passione che non fu resa nota fino al momento della sua morte, quando fu pubblicato postumo il suo volumetto di componimenti lirici dal titolo *Come l'abete*³⁶¹ La recitazione nella sceneggiatura viene intervallata dalla presenza della musica

che prosegue sullo sfondo e nelle pause, ma purtroppo, in merito, non risultano specificati dettagli significativi.³⁶²

³⁶⁰G. NICCO FASOLA, *L'arte di Giovanni Pisano, Avvertenze*, p. 1. Il documento è conservato presso l'archivio di Cesare e Giusta Nicco Fasola, Torre Colombaia; Documenti personali (1897 – 1963), fasc. 21 "Giusta. L'arte di Giovanni Pisano" 1960 e s.d.

³⁶¹*Come l'abete* è una raccolta postuma di poesie di Giusta Nicco Fasola presentata dopo la sua morte in un evento di cui da informazione un articolo pubblicato sul Secolo XIX del 8 marzo 1964 dal titolo "Poesia come dialogo e poema come segreto nelle liriche di Emma Gianturco e di Giusta Nicco Fasola".

³⁶²Dalle informazioni che si possono oggi ottenere dall'analisi del documento, pare non vi fossero informazioni particolari riguardo lo stile musicale che Giusta Nicco intendesse inserire al momento della

Emerge nuovamente un tratto distintivo di Nicco Fasola nella concezione del ruolo critico svolto dalle voci; mentre Roberto Longhi e Carlo Ludovico Ragghianti affidarono alla propria intonazione un ruolo di analisi critica e di “presenza” atta a guidare lo spettatore nei dettagli e nella lettura degli aspetti formali delle opere, nello scritto di Giusta, le due voci si incontrano e si compenetrano con diverse tonalità a sottolineare il senso poetico, quasi spirituale e misterioso dell’arte del Pisano. Voce principale (narratore) e voce secondaria (femminile) creano un ritmo epifanico che perde il chiaro scandirsi delle parole a finalità didattica per diventare “essenza”, spirito del tempo. La sceneggiatura prevedeva inoltre l’inserimento della componente sonora della quale sono però restituite scarse informazioni; mentre nel caso di Roberto Longhi e Carlo Ludovico Ragghianti la musica costituisce un immancabile sottofondo, spesso anche composto appositamente per la realizzazione dei filmati, nella sceneggiatura di Giovanni Pisano non viene fatto cenno alle caratteristiche che l’accompagnamento sonoro avrebbe dovuto assumere poiché Nicco Fasola si limita a citarne l’ingresso in sporadici punti del testo. Riferimenti specifici si osservano in prossimità delle pause, momenti in cui l’intensità emotiva delle opere viene percepita più sentitamente.

La sceneggiatura prosegue con la presentazione di una scultura romanica di Madonna con bambino alla quale succedono immagini di Madonne analoghe che *tramontano lateralmente a ruota*³⁶³. Nicco Fasola precisa che *per comodità di indicazione mi riferisco alle illustrazioni del volume di H. Keller, Giovanni Pisano, anche per suggerire inquadrature o punti di vista*.³⁶⁴ Il volume di riferimento citato dalla studiosa è appunto il *Giovanni Pisano* di Herald Keller pubblicato nel 1942 e corredato da un cospicuo corpus di immagini sulle opere dello scultore, alle quali Nicco Fasola guardò come riferimento visivo, pur sottolineando che *i fotogrammi debbono esse fatti direttamente dagli originali*.³⁶⁵ L’apparato fotografico del volume di Keller viene riorganizzato dalla studiosa in una consequenzialità narrativa nuova; le immagini si trasformano in riferimenti visivi statici ai quali Nicco Fasola aggiunge la “parte mancante”, ciò che non si vede: il percorso dello sguardo di chi osserva. Le

realizzazione vera e propria del filmato. Questo tipo di informazioni sembrano essere rapidi appunti e sensazioni della docente, un primo canovaccio di idee ancora in fase di sviluppo.

³⁶³ G. NICCO FASOLA, *L’arte di Giovanni Pisano*, 1960, p.2.

³⁶⁴ Ibidem

³⁶⁵ Ibidem. Il ricco corredo di immagini del volume di Herald Keller è costituito da riproduzioni tipografiche di fotografie dei Fratelli Alinari, Domenico Anderson, Giacomo Brogi, Enzo Carli, Lionello Ciacchi, Fotofonte, Lombardi, Istituto Luce, Mario Orsolini oppure, sono state concesse da istituzioni come la Soprintendenza ai monumenti di Firenze. Si tratta di ditte storiche specializzate in fotografia di opere d’arte alle quali gli storici dell’arte facevano affidamento per il proprio corredo personale di immagini finalizzate allo studio e alla didattica.

fotografie sono quindi appunti visivi scomponibili, ricomposti grazie al montaggio a ai movimenti discontinui della macchina da presa, che alterna le inquadrature fisse quelle in movimento.³⁶⁶ Va inoltre ricordato che anche Ragghianti, proprio negli stessi anni, sperimentava diverse modalità di ripresa precisando che i filmati potevano essere girati direttamente sulle fotografie a patto che esse disponessero di determinate caratteristiche quali: dimensioni grandi e il più possibile omogenee anche nello stile e nella tecnica.³⁶⁷

Le immagini furono considerate dalla studiosa *per comodità* come ella stessa sottolinea, con finalità di appunti personali, *come ruolo di transito verso una nuova critica d'arte realizzata attraverso il montaggio cinematografico*.³⁶⁸ Le fotografie, nel loro essere statiche, sono servite a puntellare il pensiero su una serie di particolari, dettagli ai quali si è fatto riferimento per costruire un percorso critico non limitato all'analisi formale quanto attento allo sviluppo della forma nel tempo e nello spazio.

Il frequente passaggio dal piano medio al dettaglio (primo e primissimo piano) suggerisce il potenziale disvelatore (o rivelatore) dell'immagine che grazie alla varietà delle inquadrature e delle riprese in movimento accentua i momenti culminanti della tensione drammatica, enfatizzando il crescendo del Pathos generato dai complessi scultorei del Pisano.³⁶⁹



³⁶⁶ Sul tema del montaggio Cfr. B. GRESPI, *Cinema e montaggio*, Carocci Editore, Roma, 2010. Si ricorda inoltre che tra la fine degli anni Venti e gli anni Trenta il panorama internazionale delle riflessioni su cinema e fotografia ha prodotto alcuni tra i più importanti saggi critici sul tema; si ricordano il saggio di Sigfried Kracauer, *La fotografia* (1927) e W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1935 – 36).

³⁶⁷ V. LA SALVIA, *L'esercizio della cultura come responsabilità sociale: Ragghianti e lo strumento televisivo*, in "Predella" n. 28.

http://www.predella.it/archivio/indexc3c1.html?option=com_content&view=article&id=112&catid=60&Itemid=88 ultima consultazione 6 maggio 2018.

³⁶⁸ T. CASINI, *Un panorama variabile: fonti filmate per la storia dell'arte del XX secolo*, in "Palinsesti", n.1, 2011, p. 51.

³⁶⁹ Già Carl Dreyer aveva ottenuto effetti di alta drammaticità grazie all'uso del primo e primissimo piano.

Le immagini sono quindi il punto di arrivo della maturazione dell'uomo – scultore, un percorso che proprio per le sue caratteristiche intrinseche di dinamismo ed evoluzione non avrebbe potuto non trovare nel linguaggio filmico la possibilità di essere concretizzato. Per questo la docente insistette sul fatto che le riprese fossero svolte dal vivo, per soddisfare al meglio la resa dinamica della scultura come corpo tensionale, presente e crescente nello spazio.

Benché la fotografia quindi, necessario strumento di studio e ricerca per lo storico dell'arte, non potesse essere intesa come sostituta della visione dal vero dell'opera (come espresso dai padri della storia dell'arte Adolfo Venturi, Pietro Toesca e Roberto Longhi, ma anche dallo stesso Ragghianti) è altrettanto vero che la stessa semplificava, sotto molti aspetti, il processo di produzione del film documentario, anche dal punto di vista economico. La fotografia di riproduzione era infatti *la fonte principale da cui attingere immagini* ³⁷⁰ nonché strumento privilegiato di studio e analisi da parte dello storico dell'arte che spesso faceva eseguire apposite campagne fotografiche ³⁷¹. Roberto Longhi infatti lavorò direttamente sulle fotografie e sui dettagli delle immagini dei Fratelli Alinari affidando alla parola il ruolo di rivelatore degli enigmi dell'opera in *un rapporto tra linguaggio e oggetti finalizzato al recupero di una storicità delle forme espressive*. ³⁷² Al contempo Carlo Ludovico Ragghianti, per i suoi critofilm realizzò veri e propri bozzetti ottenuti mascherando le fotografie con velature atte a rendere chiari i punti di interesse per la ripresa, affidando al commento critico la rivelazione dell'intera azione filmica: *il documentario d'arte corrente consiste in una successione di immagini, generalmente fisse, di inquadrature, di fotogrammi, qualche volta carrelli o di panoramiche (...) La successione delle immagini non è retta da una composizione, o montaggio, o ritmo autonomo intrinseco, inerente alla particolare opera d'arte od al particolare artista, ma semplicemente illustra – in modo non diverso da ciò che si fa con le diapositive (...) un testo letterario o critico (il soggetto). Il protagonista è dunque il testo critico, o espositivo, o letterario – suggestivo*. ³⁷³

E' certo che Giusta Nicco avesse chiara la lezione di Ragghianti che nel 1957 dava alle stampe *Cinema arte figurativa* nel quale ha raccolto i suoi più significativi articoli sulla teoria del critofilm d'arte. Scrive Ragghianti: *quando non si tratti di*

³⁷⁰ P. SCREMIN, 2000, p.151.

³⁷¹ Roberto Longhi nelle sue collaborazioni con Umberto Barbaro aveva fatto realizzare apposite campagne fotografiche utilizzando immagini della ditta Fratelli Alinari per i documentari su *Carpaccio* e *Caravaggio*.

³⁷² G. PATRIZI, *Narrare l'immagine. La tradizione degli scrittori d'arte*, Donzelli Editore, Roma, 2000, p. 110.

³⁷³ C. L. RAGGHIANI, *Cinema arte figurativa*, Einaudi, Torino, 1957, p. 275.

*riprodurre staticamente delle opere d'arte figurativa come semplici documenti o riscontri grafici di un testo, ma si adoperi il linguaggio cinematografico come tale che, coincidendo linguisticamente con quello proprio dell'opera d'arte figurativa, può meglio di ogni altro strumento riprodurre il processo secondo cui quest'ultima si è attuata nei suoi valori singolari, in questo caso la successione delle immagini sarà nettamente caratterizzata, non potrà essere generica, avrà una sua interna e univoca necessità e conseguenza, corrispondente in maniera effettiva e puntuale al carattere dell'opera d'arte o dell'artista criticamente ricostruito*³⁷⁴ e infatti la sceneggiatura di Giusta Nicco Fasola sottolinea, attraverso precisi movimenti di macchina, la costruzione della forma, laddove questa riassume il cambiamento stilistico, il taglio innovativo dello sguardo del Pisano, restituendo al pubblico quei “valori singolari” di cui parla Ragghianti e facendo conseguentemente emergere il *carattere dell'opera d'arte*. Ma lo scritto di Giusta, così imbevuto di poetico pensiero, si spinge oltre. Il fatto di pensare la realizzazione di un documentario che abbia come oggetto opere scultoree, significa prendere atto di altri aspetti compresi, ad esempio, la molteplicità dei punti di vista sull'opera. Superando il concetto “*del punto di vista privilegiato*” ricercato da Wölfflin, la scrittura di Nicco Fasola si svolge per impressioni, per sensazioni dinamiche. Le rotazioni e i continui avvicinamenti alle opere precisati nel commento tecnico prevedevano una fruizione dal vivo dell'oggetto. Perché la scultura si muove, con la sua stessa statica presenza, nello spazio. La fotografia quindi fu per la studiosa un ausilio al pensiero dinamico, e non unico riferimento per lo svolgimento filmico.



Lo stile della docente alterna momenti di chiara e limpida personalità a elementi di sintonia con gli insegnamenti ragghiantiani, ravvisabili, ad esempio, nel secondo passaggio: *Primissimo piano del volto della Madonna, primissimo piano del volto del bambino, angolare in modo da accentuare la espressiva direzione degli sguardi*; Nicco Fasola sottolinea l'importanza della direzione dello sguardo tra la Madonna e il bambino realizzata da Giovanni Pisano

³⁷⁴ Ivi, p. 276.

per il Duomo di Pisa e conservata presso il Museo dell'Opera del Duomo. I movimenti di macchina, la scelta dell'inquadratura e del punto di vista pensato a partire dalle immagini del volume di Keller sono studiati per enfatizzare un preciso momento della scultura, quello in cui Madonna e bambino si guardano.

E' questo sguardo a farsi chiave interpretativa della novità apportata da Giovanni Pisano alla scultura, riassunto da Giusta nel testo del commento: *Con Giovanni, il grande scultore pisano, la Vergine divina madre a noi più comprensibile e vicina* e prosegue fino al massimo compimento della maturità della Madonna, diventata *"Donna e signora"* nelle sculture del battistero di Pisa e *"sensibilmente umana"* nella Madonna d'Avorio. E' già all'inizio di questo percorso che emerge l'attenzione della studiosa per il *"fare della personalità artistica"* come espresso da Ragghianti: *questo fare della personalità artistica, nei suoi nessi e nelle sue flessioni qualificate e motivate, nel carattere dinamico e concreto di ogni singolarità del suo prodursi potrà essere ripercorso e rivissuto col linguaggio cinematografico* ³⁷⁵. La sceneggiatura prosegue con la presentazione della Madonna di Padova dove si precisa di *far sentire il cadere verticale delle pieghe* per poi focalizzare l'attenzione sull'alternanza dei volti della Madonna e del bambino e, in particolare, sullo scambio degli sguardi, momento in cui *il colloquio si fa intenso e drammatico.* ³⁷⁶

Nella Madonna di Padova l'autrice insiste sulla necessità di valorizzare il volume del



corpo del bambino e di far sentire il suo contrapposto rispetto alla Madonna. Questo movimento di macchina richiesto da Nicco Fasola si combina, nel testo al cambiamento insito nel rapporto tra Madonna e figlio che *sale a trono di drammatica attesa*. E' qui che il pensiero critico della studiosa emerge nelle sue caratteristiche più fiedleriane e purovisibiliste così care al collega Ragghianti;

l'arte è sempre un processo di conoscenza in cui le opere sono lo stadio, il momento

³⁷⁵ Ibidem

³⁷⁶ G. NICCO FASOLA, *L'arte di Giovanni Pisano*, p. 3.

di passaggio e mai la summa dell'opera dell'artista. Si evidenzia così la rivelazione del percorso interiore dell'artista, l'intenzione creativa, la ricerca del gesto significativo, in continuo transito, in continua relazione con lo spazio circostante.

Dopo l'introduzione l'attenzione si indirizza sul lavoro di Giovanni Pisano a Pisa per accennare alla sua formazione accanto al padre. Il testo accompagna un susseguirsi vedute che dal generale scendono nei dettagli delle sculture di Nicola Pisano, sui pulpiti del battistero di Pisa e Siena affidati alle relazioni instaurate tra le immagini Alinari e quelle della campagna fotografica realizzata da Nicolò Cipriani e già impiegate dalla docente per la pubblicazione del suo volume *Nicola Pisano*.³⁷⁷ La campagna fotografica di Cipriani fu quindi un riferimento fondamentale per la docente tanto che ne sottoporre a ricomposizione narrativa i singoli scatti secondo una nuova logica; le relazioni che la studiosa intende sottolineare con lo studio dei movimenti della macchina da presa suggeriscono una dinamica critica di approfondimento drammatico atta a svelare i caratteri più umani della produzione di Nicola e Giovanni Pisano. Il commento entra quindi in relazione con i movimenti della macchina e con le inquadrature al fine di restituire e rafforzare da una parte la tridimensionalità delle sculture, dei corpi e dei volti, dall'altra per amplificare l'impressione della tridimensionalità degli oggetti. Pur certi dell'impossibilità di fornire una visione completa delle caratteristiche linguistiche e tecniche della sceneggiatura, allo scopo di restituire una prima indagine di tale documento, si è pensato di scomporre i diversi elementi individuati nel testo all'interno di uno schema, nel quale vengono indicate le relazioni tra le parti ipotizzando una lettura critica di contenuti che Nicco Fasola lascia solamente intendere o addirittura, in molti casi, che si limita appena a suggerire. Un esempio è costituito dai campi e dalle inquadrature o dalle modalità di passaggio da un'immagine ad un'altra, da un piano medio a un dettaglio.³⁷⁸

Lo schema è stato impostato per riportare analiticamente le seguenti voci:

- Inquadrature

³⁷⁷ Cfr. G. NICCO FASOLA, *Nicola Pisano*, Roma, 1941.

³⁷⁸ Al fine di non interrompere la lettura si è preferito inserire lo schema in appendice, al termine del presente elaborato. Per la scomposizione analitica della sceneggiatura, a livello metodologico, si è fatto riferimento a V. LA SALVIA, *I Critofilm di Carlo Ludovico Ragghianti*, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'arte, Lucca, 2006.

- Appunti della docente in cui vengono date indicazioni sui movimenti di macchina
- I piani: per contestualizzare il soggetto nello spazio di analisi dell'opera
- Movimenti della macchina da presa: fissa o in movimento
- Stacchi e dissolvenze
- Chiusure nette o incrociate
- Soggetto dell'inquadratura, titolo, materiale e luogo di conservazione dell'opera
- Rapporto tra immagini e sonoro
- Rapporto tra immagine e commento
- Immagini di riferimento

Dopo aver presentato le opere che costituiscono i nuclei scultorei di maggior rilievo nella attività paterna, il commento dello speaker riporta lo spettatore all'interno della città duecentesca per contestualizzare il rapporto lavorativo tra Nicola e Giovanni; qui Giusta Nicco mostra il tratto distintivo del figlio rispetto al padre: *Nelle opere di Nicola appaiono le primizie di Giovanni già improntate di geniale insofferenza, volto ad approfondire le realtà più drammatiche.*³⁷⁹ Il testo accompagna una sequenza che dalle sculture dei cunei del pulpito del Duomo di Siena giunge al Pulpito di Giovanni Pisano realizzato per il Duomo stesso, concentrando l'attenzione della macchina da presa sul rilievo della *Strage degli innocenti* e sul rapporto drammatico che si instaura tra i volti delle madri e dei figli.

Qui la studiosa fornisce indicazioni precise sulle inquadrature che devono sottolineare l'accentuarsi della *geniale insofferenza* di Giovanni concretizzata nella realistica delle scene scultoree di grande pathos drammatico: *Strage degli Innocenti, madri e bambini (saltare da un gruppo all'altro) percorrere le linee di movimento che legano i gruppi.*³⁸⁰ La docente ha individuato i punti nevralgici che riassumono i momenti lirici del dramma e ne ha ricostruita la lettura creando un montaggio di relazioni tra le immagini dei volti sconvolti dal dolore. Il pathos drammatico è inoltre accentuato dalla volontà di ripercorre, con la macchina da presa, le linee immaginarie

³⁷⁹ G. NICCO FASOLA, *L'arte di Giovanni Pisano*, p. 4.

³⁸⁰ G. NICCO FASOLA, *L'arte di Giovanni Pisano*, p. 4

di movimento che legano, secondo direttive diagonali, i gruppi scultorei. Queste *forme sintattiche* come definite da Paul Haesaerts, caratteristiche del cinema al servizio dello storico dell'arte, permettono al critico l'inserimento, all'interno della narrazione, di quelle *figurazioni che alla sua sensibilità sembrano più adatti o suggestivi allo scopo* per restituire la *trasmissione del messaggio dell'artista*.³⁸¹ Nicco Fasola introduce con pochi movimenti di macchina gli albori dell'innovativo linguaggio di Giovanni Pisano, dinamismo e tensioni scultoree che anticipano lo sviluppo di una nuova espressività, che supera il classicismo paterno.

La personalità di Giovanni emerge ulteriormente nei lavori per la *Fontana di piazza di Perugia* (1275 – 1278) una delle ultime opere di Nicola ad aver visto la collaborazione con lo scultore Arnolfo di Cambio e il figlio Giovanni Pisano al quale fu affidata la realizzazione delle figure ideologiche e nelle sculture delle vasche. E' in questo contesto che le allegorie delle Arti e i simboli degli animali mostrano i tratti di una *personalità penetrante* che si ravvisa nelle caratteristiche tecniche *componendo le immagini in rapidi colpi o piani di luce in sintesi di movimento*.³⁸²

E' però nel Duomo di Siena che si ravvisa un crescente pathos scultoreo che *investe di vita tutti gli esseri organici e strutturali*.³⁸³ Si fa nuovamente riferimento per le inquadrature al volume di Keller sottolineando i movimenti della macchina da presa che, dal basso sale verso le colonne dei portali del primo piano per poi avvicinarsi ai particolari degli animali evangelici e delle figure poste al di sopra. Si tratta di *Profeti e Sibille che danno movimento e vita di scultura alle membra architettoniche*.³⁸⁴ Le *Sibille* sono considerate da Nicco Fasola come tra le sculture che maggiormente pongono in risalto la torsione e la tensione dei corpi, costituite da linee dinamiche che danno vita a interessanti contrappunti di effetti, ormai simili, nello slancio espressivo, al gotico francese. Per descrivere la complessità scultorea e il rapporto instauratosi con l'architettura la docente aveva previsto molteplici punti di vista sulle sculture, alternando giochi chiaroscurali in controluce, con chiari e scuri netti atti ad esaltare le ombre delle cavità scultoree: *personalità di intensa vita si scavano dentro rivelate dalla luce che coglie l'indicibile, suggerisce l'inafferrabile*.³⁸⁵

Si fa ritorno a Pisa per presentare le sculture conservate al Museo del Duomo soffermandosi brevemente sulla descrizione di una figura danzante mutila. Come per

³⁸¹ C. L. RAGGHIANI, *Cinema arte figurativa*, Einaudi, Torino, 1957, p. 271.

³⁸² G. NICCO FASOLA, *L'arte di Giovanni Pisano*, p.5.

³⁸³ Ibidem

³⁸⁴ Ibidem

³⁸⁵ Ibidem

le precedenti figure del Duomo di Siena, la docente insiste sulla ripresa del profilo dove *spirito e corpo si rivelano nel moto che dissolve e che crea*³⁸⁶. A questo punto, alla metà della sceneggiatura, si rivelano le nuove idee di bellezza dell'arte di Giovanni, *di umanità e di comprensione del divino* insistendo sul *far sentire il movimento* in controluce e in dissolvenza.³⁸⁷

A caratterizzare però le opere mature del maestro è il Pulpito di Sant'Andrea a Pistoia (1297 – 1301) opera nella quale Giovanni approda a risultati più compiutamente gotici. All'opera di Pistoia viene dedicato ampio spazio poiché si vuole fare intendere come uno dei più alti momenti della maturità dello scultore siano direttamente collegati al mutare di antichi valori e al modificarsi della rappresentazione dei soggetti. Di forma esagonale è sorretto da sette colonne in marmo rosso sorrette a loro volta da belve in lotta e da un telamone. Le colonne sorreggono archi acuti che accolgono all'interno delle strombature sculture di profeti e negli spigoli di intervallo tra gli archi sono invece disposte le figure delle Sibille. I bassorilievi che ornano la balaustra sono divisi in cinque quadri che rappresentano: *l'Adorazione dei magi; la Strage degli Innocenti; la Crocifissione; il Giudizio finale*.

Le soluzioni tecniche apportate da Giovanni Pisano (come l'assottigliarsi delle colonne per incentivare il senso di slancio della struttura e la presenza degli archi a sesto acuto) si susseguono nelle riprese *in sottile periclitante equilibrio, percorsi da fremiti di vita non senza ansietà, contrasto e vittoria*³⁸⁸. Emerge in questo punto del testo un'attitudine maggiormente didattica non presente nella prima parte della sceneggiatura; le indicazioni tecniche prevedono che la macchina da presa si muova con una carrellata, avvicinandosi all'altezza degli archi, *lentamente, stando sulle figure*.³⁸⁹ In questo modo, la pausa combinata allo zoom sulle sculture permette di concentrare l'osservazione sulla scomposizione delle parti che le costituiscono: le colonne, i sostegni delle colonne, i capitelli, mettendone a fuoco i profili drammatici e la solidità delle forme. Dalla visione d'insieme si passa poi all'analisi dei particolari dei bassorilievi; accostamenti simbolici introducono *l'Annunciazione (testa della Madonna – mano della Madonna – colomba)* un annuncio celeste che si estende a tutto, *investe gli spiriti* e coinvolgendo la partecipazione degli animali.

A questo punto si assiste ad un radicale cambiamento della narrazione; il susseguirsi delle inquadrature si fa dinamico, caratterizzato da *passaggi rapidi, ritmi rapidi* ai

³⁸⁶ G. NICCO FASOLA, *L'arte di Giovanni Pisano*, p. 6.

³⁸⁷ Ibidem

³⁸⁸ Ibidem

³⁸⁹ Ibidem

quali corrisponde l'ingresso della *Strage degli Innocenti*, momento di *acme del dolore umano* che ritorna nell'intensità dei contrasti chiaroscurali: *Madri che piangono i bambini morti, mille dolori, lo stesso dolore, ombre funeste, luci crude* ³⁹⁰. Lo sguardo empatico di Giusta Nicco verso l'opera d'arte emerge nel taglio tecnico delle inquadrature e dei movimenti della macchina da presa: *percorrere la scena seguendo le linee di collegamento e di movimento, facendo sentire molto le ombre – battere crudamente le luci.* ³⁹¹

Questi accorgimenti sono fondamentali per restituire allo spettatore l'articolato disporsi dei volumi scultorei, nonché il particolare motivo di finitura che il Pisano introduce sulla superficie scultorea grazie all'utilizzo della gradina. Il crescendo emotivo che la docente va sottolineando con una complessa orchestrazione di elementi (dalla musica alle inquadrature, ai movimenti, alle variazioni luministiche) concorrono a evidenziare la furia tragica e violenta sfociata in queste opere mature, spezzando le componenti di derivazione classica che, fino a questo momento, avevano legato il lavoro di Giovanni allo stile paterno. Il gioco combinatorio tra la grammatica del cinema e la parola poetica proietta lo spettatore nel pieno del dramma, una partecipazione che si spinge oltre il limite imposto dalla materia, dal marmo, per approdare alla traduzione visiva del moto, dell'avvitarsi delle linee delle vesti nonché l'irregolarità, il disordine così sapientemente articolato delle scene.

E' un crescendo emozionale quello che Giusta sottolinea nell'incalzante angoscia che Giovanni Pisano infonde nelle sue sculture, quell'angoscia dei peccatori che *ha mille forme, contro l'orrore senza nome*; l'enfasi è sottolineata non soltanto dai movimenti di macchina sempre più concitati ma anche dagli ingrandimenti che Giusta prevede per la realizzazione di multivisioni spaventose necessarie a rimarcare la terrificante visione del *Giudizio Universale*: *più visioni (molto ingrandite) di teste di diavoli, braccia villose ecc...* ³⁹² Da Pistoia la sceneggiatura riporta lo spettatore a Pisa, questa volta per



³⁹⁰ G. NICCO FASOLA, *L'arte di Giovanni Pisano*, p. 7.

³⁹¹ Ibidem

³⁹² G. NICCO FASOLA, *L'arte di Giovanni Pisano*, p. 8.

prendere visione del pulpito. Si intende mostrare l'evoluzione stilistica, la maturazione dell'artigiano fattosi uomo. E' in quest'opera che ancora l'arte di Pisano si articola con punti di vista complessi, con forme rotanti sempre più assottigliate, *custodia dello spirito le membra umane si tendono all'estremo, fino al limite*,³⁹³ dando vita ad un universo in continuo ed ineshausto movimento.

Al momento di massima rapidità, giunti *al limite dell'umano corporeo, visioni fulminee insostenibili*³⁹⁴ si interrompono lasciando spazio ad un momento di pausa. La musica prosegue sotto le parole. La sceneggiatura si avvia alla conclusione dove viene introdotta, come protagonista, Margherita di Lussemburgo (1313). Come sottolineato da Clario di Fabio, quest'opera scolpita da Giovanni Pisano è unica nel suo genere e rappresenta il culmine del suo lavoro creativo³⁹⁵. La complessa composizione trova il suo acme emotivo nel momento in cui la defunta, soccorsa da due angeli, viene accompagnata nell'*elevatio animae* verso il Paradiso. La morte viene rappresentata come un *momento dinamico*, per citare le parole di Di Fabio,



occasione di rinascita nella *vera vita* che si concretizza nell'espressione del volto di Margherita, un volto fattosi immagine di *realtà spirituale e morale*.³⁹⁶ Originale rispetto ad altre opere di architetture funerarie medioevali, il corpo della defunta è lasciato libero di agire nello spazio. Per sottolineare questi aspetti di novità dell'arte di Giovanni, Nicco Fasola ha studiato una serie di riprese da più punti di vista, focalizzando l'attenzione sulla salita diagonale che caratterizza la disposizione del gruppo scultoreo, una combinazione tra movimenti ascensionali e testo che concludono, in un alto momento poetico, l'evoluzione dell'arte di Giovanni Pisano: *E*

³⁹³ Ivi, p.9.

³⁹⁴ Ivi, p. 10.

³⁹⁵ C. DI FABIO, *Giovanni Pisano. Margherita di Brabante*, in Clario Di Fabio (a cura di) *Giovanni Pisano: La tecnica e il Genio, 1. Novità e approfondimenti sul monumento a Margherita di Brabante*, Museo di Sant'Agostino, Genova, 2011, p. 4.

³⁹⁶ Ivi, p. 7.

*verso Dio, ascende l'anima, assistita dagli angeli, della giovane Margherita, sebbene imperatrice, solo frammento dell'eterna grande opera del grande Giovanni Pisano.*³⁹⁷

Si è voluto fino a qui avanzare una prima proposta interpretativa e di lettura della sceneggiatura al fine di far emergere i tratti distintivi della metodologia di approccio della docente alla fotografia e al cinema. Ne sono state individuate le influenze, i punti di connessione e le divergenze con altri storici dell'arte a lei coevi e le peculiarità stilistiche sia negli aspetti tecnici che nel commento poetico. Ma il vero centro nodale di questo lavoro su Giovanni Pisano è ciò che emerge della sua concezione di critica e della sua personalità così spiccatamente contemporanea. La formazione filosofica, le sue numerose riflessioni sul ruolo del critico in quanto essere pensante che agisce nella società, nonché della critica d'arte come *continuum* degli insegnamenti di scuola venturiana emergono a chiari tratti tra i versetti poetici del commento, nelle soluzioni visive, nelle impressioni ritmiche descritte nella sceneggiatura che sarebbe un errore leggere come mera trasposizione delle sue lezioni sull'arte medioevale. E' certo che questo testo non potesse limitare la sua finalità all'insegnamento dell'arte del Pisano, ma tutt'ora resta poco chiara la distribuzione che il filmato, nell'idea della docente, avrebbe dovuto avere qualora fosse stato compiuto. Sicuramente, questo lavoro critico ha posto in luce le caratteristiche proprie della docente: una donna all'avanguardia, sempre aggiornata sui più recenti studi che hanno coinvolto i sistemi di diffusione della cultura, come l'interesse, nato proprio negli anni Cinquanta, sulle potenzialità educative della televisione. Inoltre, con la scrittura di questa sceneggiatura Nicco Fasola ha dato prova di una notevole capacità di analisi critica su fotografia e cinema (non comune per l'epoca) approfondendo la capacità di tali strumenti di influire sulla costruzione di nuovi sistemi di visione e diffusione dell'arte.

Il particolare connubio nato tra la scelta della parola poetica, schiva e sintetica di commento con le soluzioni tecniche adottate, fa capire che nella trasposizione filmica i concetti di critica d'arte sono plasmati nella loro essenza più pura, spirituale, perché questo testo rappresenta la summa, ultima e alta del senso più profondo della critica d'arte nella visione di Giusta. La sceneggiatura e il caso di Giovanni Pisano sono un perfetto espediente per dare voce ad un nuovo modo di leggere e fare critica che fonde arte ed esperienza, in tutt'uno con la storia dell'uomo e del suo tempo. Nulla, meglio del cinema e del suo linguaggio, avrebbe potuto dare vita ad un così

³⁹⁷ G. NICCO FASOLA, *L'arte di Giovanni Pisano*, p. 10.

complesso tessuto di argomenti, superando il formalismo e la lettura tecnico/stilistica delle opere per parlare dell'individuo e della sua epoca. Ed è il concetto di *tempo* in riferimento al cinema, la possibilità di mostrare in un percorso di immagini e voci l'articolarsi della nascita dell'artista, ad essere la chiave di lettura che forse può aver spinto Nicco Fasola ad approcciarsi al cinema con modalità innovative, insofferente ai dogmatismi, perché se è vero che *la critica è valida in funzione di questo bisogno che ci spinge a guardare e riguardare le opere, aprire volumi di poesia, ascoltare le musiche*, è altrettanto vero che *un'opera d'arte può essere infinitamente rivissuta* (aggiungerei nel tempo) *e non potrà esserlo che come arte, e come tale sempre viva e attuale. E questo mi pare critica, o almeno finalità della critica.*³⁹⁸

³⁹⁸ G. NICCO FASOLA, *Arte filosofia critica*, estratto da “*Lettere Italiane con una sezione di studi danteschi*”, Anno V – 1953.

Avvertenza

La voce accompagna la proiezione con una suggestente interpretazione critica di Giovanni Pisano.

Per questo non interrompe mai il filo con didascalie.

Queste (i titoli delle sculture, delle figure, dei luoghi ecc.) potrebbero esser date

-o con scritte sui fotogrammi;

-oppure - e forse meglio- da altra voce che discretamente si intercala alla principale. Questa, maschile; l'altra, femminile. Vogli calde.

Prima pagina del dattiloscritto "L'arte di Giovanni Pisano" di Giusta Nicco Fasola. Archivio Cesare e Giusta Nicco Fasola.

L'arte di Giovanni Pisano

Giusta Nicco Fasola

La voce : accompagna la proiezione con una suggerente interpretazione critica di Giovanni Pisano.

Per questo non interrompe mai il filo con didascalie.

Queste (i titoli delle sculture, delle figure, dei luoghi ecc...) potrebbero esser date:

- o con scritte sui fotogrammi;
- oppure – e forse meglio – da altra voce che discretamente si intercala alla principale. Questa, maschile; l'altra femminile. Voci calde.

L'ARTE DI GIOVANNI PISANO

Una scultura romanica di Madonna con Bambino:

cominciare da primissimo piano

poi dettaglio occhi
allontanarla
di profilo

far seguire (abbastanza rapidamente)
altre 3 o 4 Madonne analoghe, frontali,
facendole poi tramontare lateralmente a
ruota, (oppure dall'avanti cadere all'indietro)

Piccola pausa

Madonna e bambino di Giovanni Pisano del
Museo del duomo di Pisa : per comodità di
indicazione mi riferisco alle illustrazioni del
volume di H. Keller, Giovanni Pisano, anche
per suggerire inquadrature o punti di vista:
ma i fotogrammi debbono esser fatti
direttamente dagli originali (Keller, fig.3)

Primissimo piano del volto della Madonna
primissimo piano del volto del bambino
angolare in modo da accentuare la espressiva
direzione degli sguardi

allontanarla a mezza figura (come fig.3)

Madonna e Bambino già sul battistero (fig.
48)
veduta frontale, immediata, dalla cintola in su
il busto
il busto di $\frac{3}{4}$, da sinistra, accentuando la
mano, il braccio,
la testa
(far vedere poco il bambino, che ha la testa
falsa)

VOCE

Divina madre

eternamente

offre il suo figlio

impassibile

lontanante

(la recitazione va sempre lenta, scandita,
senza enfasi, con pause. Musica nello sfondo
e nelle pause)

Con Giovanni

il grande scultore pisano

la Vergine

divina madre

a noi più comprensibile

e vicina

Donna e signora

seguire (sempre a scatto) la Madonna
d'avorio (fig. 85)

di fronte, $\frac{3}{4}$ d'altezza

seguirne l'inclinazione

il volto

l'insieme

profilo (fig. 86)

Madonna di Padova (fig. 126)

insieme di fronte

salire da sinistra (far sentire il cadere
verticale delle pieghe)

fermarsi sul busto di Madonna e Bambino

alternare il volto della Madonna e del
Bambino

alternare gli occhi della Madonna e del
Bambino

Madonna e bambino di Prato (fig. 133)

intera

il Bambino (valorizzare il volume del suo
corpo)

far sentire il contrapposto del Bambino alla
testa e spalle della Madonna

la mano

seguire le pieghe circolari di destra, nel loro
volume

rotando, vedere il tergo, specie di sinistra;
arrestare un momento tale visione

Veduta, dall'alto, del gruppo monumentale di

sensibilmente umana

di maestà alta, severa

il colloquio

si fa

intenso

drammatico

il gruppo di piccola misura

si eleva al monumentale

Cresce il peso consapevole

del piccolo Cristo,

l'amoroso rapporto

Madre – Bambino

sale a

tono di drammatica attesa

Pisa

seguire con qualche veduta più vicina e varie rapide seguentisi vedute di sculture di Nicola Pisano (qualche scena e particolare dei pulpiti del battistero di Pisa e del duomo di Siena; ad es. in corrispondenza delle figg. del volume G. Nicco Fasola, Nicola Pisano)

Di nuovo veduta di Pisa

i monumenti più da vicino in vedute variate: battistero (e interno) far sentire la sonorità dell'interno del battistero interno del duomo di Pisa (esterno, movimento) il campanile S.Paolo / a Ripa d'Arno

Scultura in cunei del pulpito del duomo di Siena (Nic. Pisano fig.)

Pulpito di Siena: Strage degli innocenti (Nic. Pis. fig.)
 madri e bambini (saltare da un gruppo all'altro)
 percorrere le linee di movimento, che legano i gruppi

Fontana di Perugia (Nic. Pis. Fig.)

insieme, dal basso percorrerla verso l'alto e circolando fermarsi dove sono le figure più importanti di Giovanni Salomè (seguire le fig. dal basso) testa di San Giovanni (Nic. Pis. Fig.)

Teologia
 Chiesa
 Trasimeno

A Pisa

nato all'arte
 Giovanni

formatosi
 accanto al grande padre

Nicola

Pisa

il centro ricco e famoso del mercato orientale allora al colmo della potenza appena incline al tramonto che nel 200 aveva già creato i suoi monumenti maggiori e si adoperava a compierli, ad abbellirli

Nelle opere di Nicola appaiono le primizie di Giovanni già improntate di geniale insofferenza volto ad approfondire le realtà più drammatiche

Nella Fontana di piazza

a Perugia

dove lavora

a paro col padre,

Giovanni dà alle figure ideologiche

la Chiesa – la Teologia –

il Trasimeno

alle allegorie delle Arti

Formelle delle Arti e qualche particolare (Nic. Pis. Fig.)

aquile (Nic. Pis. Fig.)
(far durare o moltiplicare queste immagini per coincidere col testo; poi, rapidamente, passare alle Aquile del duomo di Siena)

Facciata bassa del duomo di Siena
allontanarsi, tutta la facciata
salire dal basso fino all'altezza dei timpani del primo piano
avvicinarsi
vedere le colonne ai lati del portale
particolari (Keller, fig. 20, 18, 19, 17)

Dal basso mostrare i pilastri con
gli animali e sopra le figure;
fermarsi al piano delle sculture
(altezza delle lunette)
poi partire dall'angolo estremo sinistro e
percorrere verso destra
(come figg. 21,22,23,26,27,29,30)
riprendere figura per figura, più da
vicino, insieme e qualche particolare (tener presenti le figg. 24,25,28,31,32,33,35,36,37,38,39)

moltiplicare i punti di vista
a volte contro luce (che si stagli il profilo)
a volte luce forte da sinistra,
a volte luce forte dall'alto
variare forti ombre e forti luci
profili

ombra della cavità

Battistero di Pisa
percorrere le sculture del 1° piano
presentare le sculture staccate, ora al Museo di Pisa (tra cui figg. 44,45)
Testa di Cristo
figura mutila – danzante
farle apparire a stacco, con
staglio dei profili

alle allegorie delle Arti
ai simboli animali
una personalità penetrante
componendo le immagini
in rapidi colpi o piani di luce
in sintesi di movimento

Ma è solo al portale
del duomo di Siena
dove un pathos crescente
investe
di vita tutti gli esseri
organici
e strutturali

Profeti e sibille
animali evangelici
danno movimento
e vita di scultura
alle membra architettoniche
Ma le strutture
non ne sono scomposte
né imprigionate le figure
ché personalità d'intensa vita
si scavano dentro
rivelate dalla luce
che coglie l'indicibile
suggerisce
l'inafferrabile

Così nelle sculture
fatte per ornare il battistero di Pisa
spirito e corpo
si rivelano
nel moto
che dissolve e che crea

far sentire il movimento
alcune contro luce
a volte in dissolvenza

Pulpito di Pistoia (fig.45)

carrellata, avvicinando
percorrere il piano delle sculture,
alla altezza degli archi (lentamente, sostando
sulle figure)

le colonne
i sostegni delle colonne (in modo che appaia
l'attacco delle colonne)
i leoni
le aquile (insisterci)
capitello (fig.50)
soffermarsi sull'uomo-Atlante (parecchi punti
di vista, che mostrino sia i profili drammatici,
sia le forme solide)
altre visioni rapide di Sibille e Profeti (figg.
70-78: in dissolvenza)

Annunciazione, insieme (fig. 52)

testa della Madonna
mano della Madonna
colomba

Madonna della Natività (ivi), insieme
le pieghe della veste della Madonna
il bambino e coperta
il bagno (fig. 53)

Annuncio ai pastori (fig. 54); le ali degli
angeli

propone idee nuove
di bellezza
di umanità
di comprensione del divino

Le storie consuete
della Redenzione
sono per Giovanni
campo
di drammi intimi inesauribili.
Si attenua l'antica certezza
Sostegno di Profeti
di ispirate Sibille.

i fondamenti delle colonne in sottile
periclitante equilibrio
percorsi da fremiti di vita

non senza ansietà
contrasto e vittoria

Gli annunci celesti sconvolgono

Il dolore della nascita si estende tutto attorno
investe gli spiriti

si moltiplicano

l'angelo e Giuseppe (fig. 55)
 i Magi e l'angelo (fig. 55) : percorre le teste
 dei Magi a letto (dal basso)
 percorrere l'onda delle vesti, fino all'angelo
 teste dei cavalli dei Magi (fig. 55)

Strage. Insieme (fig. 57)

isolare figure di madri (passaggi rapidi, ritmi
 rapidi)
 far succedere bambino e testa della madre
 relativa, più volte (fig. 59, a sinistra)
 fermarsi su gruppi di madri e bambini (i 3 in
 basso, fig. 57)

corpi di bambini morti ammucchiati

percorrere la scena seguendo le linee di
 collegamento e di movimento, facendo sentire
 molto le ombre – battere crudamente le luci
 su qualche punto

Maria della Crocifissione (fig. 58)

prima il volto
 poi fino al busto
 il gruppo delle 3 Marie dolenti
 (busti)

Cristo: testa per angolo, dal basso
 testa del Cristo (a stacco di profilo)
 percorrere le braccia tese del Cristo
 percorrere il corpo del Cristo
 la donna colle braccia alzate
 (dopo piccola pausa, a un tratto)

Giudizio (fig. 63)

salire lungo la croce
 vedute parziali (far sentire il non – ordine
 della scena, l'irregolarità)

i celesti annunci

gli animali partecipano

Di nuovo un' acmé
 del dolore umano

Madri che piangono i bambini morti
 mille dolori
 lo stesso dolore
 ombre funeste
 luci crude

teneri corpi ammucchiati
 corte erbe recise
 quasi oltre i limiti
 della pena
 e del marmo

Preludio di altro dolore
 altra madre
 altra – più fatale – morte

Si acuisce
 nel giorno estremo
 il dramma umano
 universale

delle chiusure laterali

Cristo: busto e testa

cristo: correre lungo il braccio

teste agitate dei santi, in alto figura di Maria,
che tende la mano a Cristo

figure di sinistra dal basso (fig.63)

teste tese in alto

busto di figura rovesciata pregando

bruscamente: le teste sofferenti dei dannati a
destra

la figura nuda che piange

il dorso piegato in giù; in alto

il dorso delle figure accovacciate

in basso

Più visioni (molto ingrandite) di teste dei
diavoli, braccia villose ecc.

Far vedere il Pulpito di Pisa (fig. 87)

cominciare dal basso, verso l'alto

rotare: zona dei piedistalli

zona delle colonne

zona dei cunei

zona della cassa (più lento)

accelerare la rotazione

poi intiero (un momento, inquadrato)

il corpo anteriore dei leoni, teso verso l'alto

Sibille dei cunei (attenti a quelle rifatte, sotto

le Storie dell'infanzia di Cristo figg. 115 – 22)

Cristo in primissimo piano (fig.103)

Cristo mozzo primo piano

Chiesa (fig. 105) mezzo primo piano

primissimo piano (accentuando l'espressione
e le ombre del volto)

poi il profilo del collo e della testa

(far sentire la complessità dei punti di vista)

Quasi ne è intaccato
l'ordine supremo

Umanamente partecipe
il grande Giudice
l'agitazione dei santi
la pietà di Maria

chi è certo della salvezza?
E l'angoscia dei peccatori
non ha fine

ha mille forme

contro l'orrore senza nome

Sempre più profondamente
lo scalpello di Giovanni
trasfigura i corpi
imprime rapidità
impaziente dell'inutile

Ecco – sebbene ricomposto –
il pulpito del duomo di Pisa
forma rotante
aspirazione che sale
balenante ispirazione

Sempre più profondamente
l'occhio di Cristo
della sua sposa, la Chiesa

Certe, ma inafferrabili
le antiche basi cristiane

Evangelisti (fig. 106), rotando
Virtù (fig. 10), rotando (insistere sulla non-
staticità del blocco delle Virtù: spigoli, piani
sfuggenti, mancanza di simmetria)

A colpi rapidi: Annunciazione (fig. 89)

Natività di Giovanni (ivi)
e particolari
la donna che porta il vassoio
Gioacchino che scrive

Visitazione

Natività di Cristo (fig. 95) (far sentire lo
scivolare della luce, nello spazio della grotta,
nel gesto delle levatrici)

Adorazione dei Magi (fig. 94) (parte alta,
destra)

il Sogno dei Magi (fig. 94) : (in basso, a
destra)

Presentazione al tempio (fig. 95)

il sacerdote (a cominciare dal piede che
avanza, salendo fino a comprendere tutta la
scena)

Alcuni gruppi e parte delle madri nella Strage
(fig. 97 - 99)

Cristo benedicente (fig. 98)
Cristo flagellato (fig. 98)
Cristo in croce (fig. 102) accentuare

.... degli spigoli
ladro di destra (fig. 102)
(a rapidi scatti alcune delle teste; gruppi di
sinistra/in basso; la figura di schiena ai piedi
della croce)

Giudizio Universale (fig. 103)

Gruppo di santi seduti in alto
figure del piano inferiore
la seconda da sinistra

- Evangelisti
- Virtù
in difficile equilibrio sottile

I sacri racconti
sempre più vibrano
drammaticità

Storie del Battista

e di Cristo

Lo spazio vive
partecipa
circola l'aria
il gesto rapido

prolunga
assottiglia le forme

Ritorna il dolore delle madri
in forme innumerevoli
avvolte d'ombra

come la passione
dell' "uomo dei dolori"

dagli echi molteplici

Custodia dello spirito
le membra umane
si tendono all'estremo

fino al limite

figura inginocchiata (metà destra)
le ultime due figure (metà destra)

figura inginocchiata, con santa incoronata
(verso metà, a sinistra, fig. 104)
figura piangente (verso destra, 2 fila alta)
succedersi di teste e particolari
rapidi e sfatti dei dannati
(sbattimenti di luce e ombra)
(velocità)

Momento di pausa, musica che prosegue
anche sotto le parole

Pulpito di Pisa
il pilastro centrale (fig. 87)
prima lontano – avvicinare circolare
lentamente
onde ritmiche delle vesti
stendersi in alto dei piani sul
petto luminoso – nelle teste
una figura dal petto in su,
poi circolare all'altezza dei busti
far scivolare le luci, specie sui volti, che si
chiariscono salendo verso l'alto

Margherita di Lussemburgo (fig. 132)

(far sentire la salita diagonale)
angeli: più vedute
avvolgerla da più parti
(oppure – forse meglio – far dissolvere le
ultime immagini)
per dissolvenza riprendere
alcune delle immagini più significative
del film (se sembrerà bene)

Fiesole, 1960

Giusta Nicco Fasola

fino al limite
santi o dannati

fino al limite
dell'umano corporeo

visioni fulminee
insostenibili

Eppure questo universo di dolore
che pervade
le stesse gioie celesti
si placa
nel fulcro del pergamo
perfetta spirituale bellezza

bellezza eterna
ma ispirata, severa
ispirazione e fede
che la luce rivela
certifica

E verso Dio
ascende l'anima
assistita dagli angeli
della giovane Margherita
sebbene imperatrice
- solo frammento dell'eterna grande
opera
del grande
Giovanni Pisano.



Allegato alla sceneggiatura si trovava questo ritaglio di giornale sul quale sono contrassegnate alcune case di produzione.

Archivio Cesare e Giusta Nicco Fasola

2.7. L'eredità di Giusta Nicco Fasola a Genova

Di questa poliedrica docente non si hanno molte notizie; appartiene a quell'insieme di personalità rimaste nell'ombra, relegate a fenomeno locale minore della quale non è stato indagato il profondo interesse sviluppato per portare l'insegnamento moderno della storia dell'arte all'Università, né tanto meno è stata approfondita la sua personale visione e concezione del mondo, il rapporto dell'uomo con l'arte, lo spazio e la società. Sono infatti gli aspetti umani, oltre che scientifici, a rendere interessante la figura di questa docente che intese il senso profondo dell'arte come *misura di alta umanità e di impegno morale*.

Pubblicazioni come *L'arte nella vita dell'uomo* (1956) e *Ragione dell'arte astratta* (1951) sono testimoni di un sentito senso di responsabilità di fronte ai valori della sua epoca, nonché esempi di coscienza del sentimento di contemporaneità dell'uomo e della sua storia. Giusta Nicco Fasola affiancò infatti la sua attività di ricerca universitaria a quella politica; la sua partecipazione attiva, insieme al marito, Cesare Fasola, funzionario al Museo degli Uffizi a Firenze, contribuì alla nascita del Partito d'Azione a Fiesole. Riassume questi valori Giulio Carlo Argan in un bel discorso commemorativo per la docente pubblicato da "Il lavoro novo", il 10 maggio 1963, nel quale lo studioso ricorda Giusta come una maestra capace di comprendere *l'espressione artistica in una maturazione comprensiva di determinazioni storiche e di giudizio morale nell'ambito della coscienza civile dell'uomo*, una donna che *oppose la verità alla disarmante dimissione umana propugnata dalla incoltura e dal fascismo*.³⁹⁹

L'arricchimento di ricerca scientifica e personale non abbandonò mai Giusta Nicco che proseguì nel suo scopo di creare un vero e proprio connubio tra critica e arte del proprio tempo, sempre aggiornata, come ricorda Antonio Bueno, passando da una Biennale all'altra e schierandosi apertamente all'interno delle vicissitudini artistiche del dopoguerra, intervenendo di persona e prendendo parte alle discussioni in atto, sempre fedele al suo pensiero.⁴⁰⁰ Questa linea di indagine, di attività critica in continuo aggiornamento attraverso la partecipazione attiva delle vicende artistiche cittadine fu l'importante eredità tramandata nella tradizione di studi dell'ateneo, una

³⁹⁹ G. C. ARGAN, "Il lavoro novo", 10 maggio 1963, in Fascicolo docente "Giusta Nicco Fasola" conservato presso il Settore gestione documentale e archivi digitali dell'Università degli Studi di Genova, Via Balbi 5, 2 piano. Si ringrazia la Dott. Anna Rapallo per l'accesso alla documentazione personale della docente.

⁴⁰⁰ Antonio Bueno in "Studi in onore di Giusta Nicco Fasola", Arte Lombarda, Milano, Edizioni La Rete, 1964, anno X, p.305.

lezione accolta e proseguita anzitutto da Pasquale Rotondi, attivo collaboratore di Nicco Fasola all'interno dello scenario culturale genovese del dopoguerra. Gli ultimi corsi genovesi furono proseguiti secondo le direttive di Giusta dalla sua allieva Ezia Gavazza. Presso l'ateneo genovese, dopo un primo periodo di insegnamento tenuto da Rotondi, dal 1962 al 1964, insegnò storia dell'arte medievale e moderna un altro ex allievo di Lionello Venturi: Eugenio Battisti, che proseguì infatti l'attività di critica militante in seguito alla nascita del Gruppo cooperativo di Boccadasse formato da tre pittori: Eugenio Carmi, Flavio Costantini e Achille Perilli del quale entrarono inoltre a far parte Bruno Alfieri, Emanuele Luzzati, Kurt Blum e Germano Facetti, che come la grande maggioranza degli artisti dell'epoca, ruotavano intorno ad una galleria: la Galleria del Deposito.⁴⁰¹ Dall'attività del gruppo artistico nacque la rivista *Marcatré*, un progetto editoriale sulle cui pagine di svolse una critica partecipativa e immediata, anticonvenzionale, come sarà poi tutta la concezione della storia dell'arte espressa da Battisti, e di cui la sua nota opera "L'Anti-rinascimento" costituisce la sintesi più evidente. La sua volontà di informare il pubblico sulle novità artistiche più attuali lo portò a lavorare attraverso i più aggiornati canali di comunicazione, con inchieste, interviste e partecipazione attiva all'interno dei musei; fu infatti con Battisti che, nel 1963, si tentò a Genova, l'avvio del Museo sperimentale d'arte moderna, un'iniziativa purtroppo rimasta inattuata.

Lo spirito critico di Battisti e l'interesse per le vicende della contemporaneità fu inoltre proseguito alla Facoltà di Lettere e Filosofia con grande entusiasmo da Ezia Gavazza, ex allieva di Giusta Nicco Fasola e collega di Eugenio Battisti, che, dopo aver insegnato storia dell'arte all'indirizzo di Lingue e Letterature straniere, subentrò ufficialmente all'insegnamento di storia dell'Arte medievale e moderna nel 1968.

I documenti visionati presso l'archivio della famiglia Fasola – Bologna e risalenti al momento della morte di Giusta Nicco hanno messo in evidenza la fitta rete di conoscenze della docente costruita nel corso della sua carriera professionale; alcuni protagonisti delle vicende che hanno portato alla nascita e all'affermazione della storia dell'arte come disciplina in Italia che sottolineano, con le proprie parole, il valore scientifico e umano, la curiosità e l'impegno morale profuso da Giusta per la diffusione della cultura; i prestigiosi mittenti delle lettere datate 1960 e indirizzate al marito Cesare Fasola restituiscono un quadro preciso, seppure frammentario, dell'ampiezza delle sue conoscenze e ne fanno emergere un profilo attento,

⁴⁰¹ M. DEZZI BARDESCHI, *Eugenio Battisti, storico delle idee, poligrafo, eccezionale maestro*, in A. PIVA, P. GALLIANI, (a cura di) *Eugenio Battisti. Storia, critica, progetto nella continuità della ricerca*, Convegno internazionale, 4 maggio 2009, Milano, Gangemi Editore, Roma, p. 130.

internazionale e aggiornato che merita ancora di essere indagato e approfondito in successivi studi. Tra i mittenti delle lettere si cita ad esempio Mario Uterstainer che in una lettera dell' 8 novembre 1960 scrive:

“Ora tutto è finito; ora non c'è più quella luce di intelligenza e di serietà, che dava un tono alla facoltà genovese; non c'è più l'amica incomparabile che diffondeva fiducia e coraggio, i giovani perdono una guida preziosa e rara. Questo perdiamo noi”.⁴⁰²

Tra le lettere si trovano anche quelle di Rodolfo Pallucchini, dell'Università degli studi di Padova, di Lionello Venturi che annuncia a Cesare Fasola l'uscita di un suo brano in ricordo di Giusta sulle pagine di “Commentari” ed emerge anche una lettera di Roberto Longhi a Cesare Fasola, inviata da Firenze, l'11 novembre 1960 in cui scrive *“tutti i colleghi di studi sempre rammenteranno la nobiltà di intenti e l'alto impegno dimostrati da Giusta Nicco nella sua lunga e valida operosità; ed in particolare sono confortato dal ricordo del giudizio che ebbi ad esprimere nella relazione del concorso in cui la compianta signora poté meritatamente affermarsi”*.⁴⁰³

Ma l'ampia rete di conoscenze di Giusta emerge inoltre da una lettera proveniente dalla School of Art del Massachussets, del 7 gennaio 1962 firmata Creighton Gilbert professore universitario di Italian Renaissance and Michelangelo presso alcune delle più note università degli Stati Uniti, il quale racconta a Cesare Fasola di essere andato a trovare il prof. Lionello Venturi a Roma il giorno prima della sua scomparsa: *“Egli parlava dei suoi alunni, e con rammarico della morte di Sua moglie, dicendo: Era la migliore di tutte”*. [...] *Ho voluto trascrivere questo commento anche in una mia notizia sulla vita e valore di Venturi, che si pubblica sulla rivista Arte, di New York, nel numero di febbraio”*.⁴⁰⁴

⁴⁰² Lettera di Mario Uterstainer a Cesare Fasola, 8 novembre 1960, Archivio di Cesare e Giusta Nicco Fasola, Torre Colombaia, San Biagio della Valle (Perugia).

⁴⁰³ Lettera di Roberto Longhi a Cesare Fasola, 11 novembre 1960, Archivio di Cesare e Giusta Nicco Fasola, Torre Colombaia, San Biagio della Valle (Perugia). Purtroppo a seguito delle difficoltà riscontrate per accedere alla Fondazione Roberto Longhi non è stato possibile approfondire e indagare ulteriormente in questa sede i rapporti tra Giusta Nicco Fasola e il noto storico dell'arte. Si auspica che tale studio possa trovare completezza nella costruzione di futuri rapporti lavorativi e collaborativi tra le istituzioni e gli studiosi interessati alla figura di Giusta Nicco Fasola giacché proprio con Roberto Longhi condivide l'interesse per importanti argomenti di ricerca (Piero della Francesca, Caravaggio e i più ampi studi sulla figura del Savoldo):

⁴⁰⁴ Cesare Fasola (1897 – 1963 e s.d.) 1.1. Carteggio 1932 – 1963 e s.d., b1, fasc.1, Lettera del 7 gennaio 1962 di Creighton Gilbert inviata dalla School of Art della Brandeis University Waltham – Massachussets. Gilbert tradusse e pubblicò nel 1950 lo scritto di Giusta Nicco Fasola Social factors in architecture in “The

TESTIMONIANZE

Intervista a Emmina De Negri – ex allieva di Giusta Nicco Fasola

M.M: Professoressa iniziamo parlando degli studi di Giusta Nicco Fasola sulla storia dell'architettura

E.D.N: Giusta Nicco Fasola veniva da un'esperienza di filosofa e in quanto alla didattica aveva al suo attivo quella della Facoltà di Architettura; aveva infatti insegnato a Firenze Trattatistica dell'architettura e si era sempre molto occupata di questi temi.

M.M: All'Università di Genova come aveva iniziato il suo insegnamento di storia dell'arte? Parlava anche di architettura?

E.D.N: Non esisteva una lezione tipo sull'architettura perché Giusta faceva dei corsi monografici su temi molto dibattuti al momento, portando una voce sempre di prima interpretazione, di approccio che vedeva nel dibattito critico dell'epoca con una grande attenzione alla novità del problema bel suo farsi, non era mai un'esteta. Dobbiamo sempre guardare alla sua bibliografia. La Nicco arriva a Genova dopo il lavoro fatto a Firenze, collaborava tantissimo con "La Nuova Città", dove troviamo tutta una serie di articoli di grandissima attualità, di taglio più divulgativo, ognuno dei quali affronta un argomento specifico nel modo di concepire l'architettura in quel momento, sempre in riferimento all'uomo e all'individuo. Affronta sulla rivista temi nodali, arte e tecnica in particolare, ma visti come sulla scia del pensiero di intellettuali come Nervi, partendo da problemi molto reali. Tuttavia argomenti di tale complessità sono stati da lei trattati in modo molto più facile. Gli argomenti affrontati sulle riviste sono però gli stessi che affronta anche dal punto di vista teorico nei suoi volumi scientifici come avviene nel caso del suo volume "I ragionamenti sull'architettura"; La Nuova Città ha articoli molto facili e sono argomenti particolari che poi diventano molto difficili nei suoi "Ragionamenti". I temi sono gli stessi che vengono poi organizzati e sistemati nel lavoro di studio scientifico. Giusta arriva a Genova con una notevole sensibilità per il fatto architettonico e questo la aiuta anche perché si trattava di un tema di carattere molto ampio, che toccava sul vivo gli aspetti legati al sociale, il modo di concepire la città, ed è sempre presente questo rapporto molto stretto che si riflette nei titoli dei suoi volumi come ad esempio: "L'arte nella vita dell'uomo". Direi che la prolusione che

journal of aesthetics and criticism". Cfr. R. SANTOLAMAZZA, L'archivio di Cesare e Giusta Nicco Fasola (1860-1965), 2015.

fa quando viene a Genova è incentrata proprio su questa funzione dell'arte, non concepita da un punto di vista solo intellettuale e men che meno solo formale, bensì dal punto di vista dell'importanza che può avere per l'uomo. La sua concezione dell'uomo stesso era vista in termini completamente nuovi, per lei infatti egli non poteva essere solo un fruitore di beni e in quanto individuo l'uomo avrebbe potuto vivere solo in una città umana, come verrà poi detto, "a misura d'uomo". La città quindi era, secondo la sua concezione, dell'uomo e per l'uomo, infatti Giusta vedeva l'architettura come base fondamentale per poter costruire la città degli individui. La carica innovativa del suo pensiero risiedeva proprio nel fatto che a Genova aveva portato fin da subito questo spirito, quello dell'intellettuale anche impegnata politicamente, infatti, come si percepisce dai suoi scritti, sono i valori a parlare per lei. Io le posso dire come ai tempi fossi portata a fare una tesi di storia dell'architettura perché avevo questo interesse personale, quello di studiare l'architettura genovese intesa come storia della città e capire come essa si era manifestata, come era cresciuta e quali apporti avevano indirizzato l'architettura a cittadina tra '400 e '500. Sul fra '400 e '500 è stata proprio lei ad avermi detto che il '400 era un periodo interessante, ancora non risolto a Genova; per tanto mi ricordo che Giusta mi disse: "Prendiamo un momento in cui l'espressione sia più positiva" e quindi il tema della mia tesi è stato poi l'Alessi a Genova. Tuttavia nonostante le sue indicazioni, molto precise e anche in parte severe, ho voluto mantenere un capitolo su come era Genova prima del periodo di cui mi sono interessata, per sottolineare quello che è stato l'incontro della città con l'Alessi e ciò che in seguito ha perso. In questo però ammetto che Giusta mi aveva sollecitata perché prima di fare la tesi mi aveva fatto fare un'esercitazione che è stato il riconoscimento dei palazzi non ancora identificati, momento in cui avevano avviato la riedizione dei palazzi del Rubens. E' lei che mi ha quindi sollecitata a risalire le scale di questi palazzi, a cercarli, a riconoscerli ed è stato un lavoro molto interessante per me, che partivo da questo contatto con la dimensione e l'attenzione a una parte di città che si stava trasformando nel '500 per arrivare poi a quello che è il risultato degli studi che sono stati fatti dopo: una stratificazione continua della città, il suo mantenersi rinnovandosi profondamente. L'identificazione di questi palazzi è stata molto positiva tanto che il mio lavoro di ricerca è emerso nell'appendice del volume con una introduzione ai palazzi del Rubens scritta dalla Nicco perché ha colto quello che fino ad allora non era stato esplicitamente detto. Labò stava studiando Rubens, ma Giusta ha saputo cogliere alcuni dei suoi valori che sono davvero quelli del Rubens e che sono stati esplicitati da lei nell'introduzione, per altro in pochissime, ma significative parole. Rubens coglie la condizione politica della città e fa un discorso

sul guardare non solo ai monumenti e alle chiese ma anche alle abitazioni, perché è dalle abitazioni stesse che è costituita la città. Secondo me Rubens coglie questa dimensione dell'organizzazione dello stato a Genova che si riflette nella situazione di questa diffusione di edifici comodi, nobili, senza nessuna monumentalizzazione. E' veramente un motivo diffuso nella città e la Nicco lo sottolinea molto bene. Questo è stato un lavoro importante e Labò lo ha riconosciuto, tanto è vero che parlando di questi palazzi fa riferimento "all'identificazione della dottoressa De Negri che ci è arrivata con le sue forze". Quel lavoro aveva dato dei bei risultati ed è stato la premessa per la tesi. Giusta infatti dava le tesi se vedeva un minimo di rispondenza da parte dello studente, era una sorta di esame, un quid, e per me era stata questa esercitazione che mi aveva appassionata e mi aveva portata a ripartire dalla storia della città, e dall'analisi delle sue modificazioni nel tempo, sono arrivata all'Alessi.

M.M: Come avete lavorato sulla tesi?

E.D.N: Giusta è sempre stata molto presente, molto vicina, mi ha molto spinta, per le immagini ci siamo appoggiate a un fotografo che era molto modesto, eravamo riuscite a vedere già abbastanza quello che non era nemmeno più di tanto una scoperta, ma abbiamo svolto un lavoro innovativo sull'analisi dei palazzi e dei loro giardini, abbiamo studiato la posizione dei palazzi nella città e sottolineato le novità stilistiche presenti in certi giardini. I famosi ninfei e le grotte sono state il centro dei nostri studi, avevo infatti fatto eseguire un rilievo e una campagna fotografica del ninfeo degli Orti Sauli che, al momento delle mie ricerche, erano ancora pressoché sconosciuti. Quindi lo studio aveva riguardato, sia pure per accenni, gli aspetti fondamentali del rapporto villa-giardino. Giusta infatti aveva l'interesse per il tema del giardino, con me non si è rivelata in modo particolare, ma aveva portato l'accento anche su questo tema nei suoi scritti su La Città Nuova.

M.M: Ha detto che a lezione proponeva dei corsi monografici, ma come si svolgevano esattamente le sue lezioni?

E.D.N: Le lezioni erano sempre coadiuvate dall'utilizzo delle diapositive, prima ancora erano proiezioni da libri e per ogni lezione era un andarsi a cercare le immagini che servivano e con l'epidiascopica si faceva la proiezione da volume. Eravamo ancora prima delle diapositive e poi sono arrivate quelle su vetro, ma era ancora la macchina che proiettava da libro ad essere molto presente durante i primissimi corsi universitari e quindi per preparare una lezione bisognava avere dietro montagne di libri dai quali attingere. Per quanto riguarda i temi di ricerca, lei voleva dimostrare come ci fosse già qualcosa di nuovo, qualcosa di diverso, come in

alcuni casi in particolare nascesse già qualcosa di fortemente innovativo. Un po' come ha fatto con il volume sul Nicola Pisano. E questo essere sempre fuori dagli schemi che c'erano era la sua forza, questo suo modo di essere l'ho sentito tantissimo ad esempio, quando mi sono trasferita per lavoro alla Facoltà di architettura. Sono passata da una facoltà di lettere e dall'insegnamento della Nicco Fasola attenta a ciò che stava divenendo anche nelle posizioni critiche, ad un insegnamento dove la storia dell'architettura era letta ancora in un modo molto tradizionale. Basta pensare ai titoli dei primi corsi che ho fatto, che erano caratteri stilistici e costruttivi dei monumenti e io passavo le prime lezioni a dire che non ci sono i caratteri stilistici in una disciplina come la storia dell'architettura, che potevamo parlare della storia di un edificio, della qualità di questo edificio ma visto nella sua globalità e in rapporto con il suo tempo perché non potevamo astrarre l'oggetto del discorso dal suo contesto. L'altro titolo era Storia e stili dell'architettura, che era un pochino più accettabile perché non distingueva più così nettamente le cose, ma c'era ancora quel "storia e stili", a testimonianza del fatto che non ci si era ancora liberati da questa forma di storia concepita su base positivista ed evolucionistica dell'architettura e dei suoi movimenti. Quando sono arrivata io, se ne stava uscendo ma c'erano ancora dei tratti di questa visione, c'erano degli storici dell'architettura di base più filologica positivista e storici crociani, coesistevano posizioni diverse e la storia dell'architettura faticava ancora a trovare una sua strada. Qui siamo nei primi anni '60. Della Nicco vorrei sottolineare la sua attenzione a quello che stava avvenendo fuori: in "Ragionamenti sull'architettura del 1949 fa una critica proprio a queste posizioni positivistiche e fa delle proposte parlando come cosa nuova di due storici che hanno fatto breccia più tra gli architetti che tra i critici e che ai temi in cui scriveva cominciavano ad essere conosciuti: da una parte Sigfried Giedion, scolaro di Wölfflin, affascinato dal problema di come si era formata l'arte moderna (un bel libro dell'architetto Giedion interpreta l'importanza della nuova concezione spazio tempo per tutte le arti compresa l'architettura). Mi dilungo un attimo su questo architetto perché Giedion pubblica un volume del 1946 e lei ne parla nel 1949 come di cosa diffusa perché ha questa caratteristica che la vede affascinata al problema di come si è formata l'arte moderna, di pari passo con la pittura e l'architettura e può essere interessante notare che non la prima edizione italiana, ma la seconda edizione è stata fatta a cura di Mario Labò. L'altro autore è il Mumford, che scrive "La città nella storia", ed è più vecchio, infatti il volume esce nel 1895. La traduzione italiana è certo successiva ma ritroviamo il ruolo della città nella storia e Giusta lo sottolinea come unico tra gli storici dell'architettura veri e propri attivi in quel momento. I due volumi erano in

tutte le biblioteche e sono segnalati con queste parole, lei ritorna su questi concetti perché aveva la capacità di cogliere la cultura nelle sue fasi di sviluppo fuori Italia, un paese dove la storia dell'architettura era una disciplina ancora piuttosto arretrata sul piano teorico. Pensi signorina, che Giusta questi volumi li ha letti in lingua originale, sapendo benissimo che erano già diffusi come volumi appena iniziarono ad essere conosciuti. E mette insieme a Giedion il Mumford che ha un approccio molto diverso. Che cosa è che le piace veramente di Giedion? Le interessa il fatto che interpreta la nuova concezione spazio - tempo anche per l'architettura, che fino al momento della pubblicazione del suo volume, era ancora vista fuori da queste dimensioni. Bruno Zevi interverrà in seguito sostenendo che tutto è spazio e che quindi la storia dell'architettura andava letta in questa direzione, ma quando la Nicco fa questo discorso si vedeva ancora l'architettura come qualcosa che si poteva intendere nei termini di un'organizzazione e non come valore unificante. Questo è ciò che ho imparato da lei passando ad architettura perché il primo momento di passaggio è stato scioccante. Ne venivo da un approccio completamente diverso per cui mi avvicinavo all'architettura da un punto di vista estraneo rispetto a quello dei tradizionali storici dell'architettura che in quel momento erano ancora fortemente divisi; già Adolfo Venturi era stato il primo ad aver inserito nella sua monumentale Storia dell'arte l'architettura, in particolare la introduce nei suoi tomi dedicati al Cinquecento, parlandone esattamente come aveva fatto per la pittura e la scultura; la sua iniziativa aveva infatti scatenato la forte polemica con il Giovannoni, infatti da parte degli storici tradizionali, era considerata un' intromissione impropria che chi non era architetto si fosse occupato di questa materia; secondo Giovannoni infatti che non era architetto, non poteva cogliere le caratteristiche dell'architettura. Era una tradizione molto più scolastica. Io sono arrivata nel momento in cui le cose stavano cambiando e insistevo sulla titolazione dei corsi di studio perché dal mio punto di vista erano ormai obsoleti. La nota innovativa l'ho portata proprio per l'eredità del pensiero di Giusta e ho notato che gli storici dell'architettura che insegnavano erano di provenienza architetti e letterati. Negli anni Sessanta e fino agli anni Novanta in commissione di concorso i docenti erano per lo più provenienti da lettere e architettura. In un momento in cui c'era ancora questa divisione tuttavia Giusta era stata il ponte di collegamento e poi io ho cercato di portare avanti ciò che lei aveva iniziato.

M.M: Mi sa dire qualcosa sul rapporto di Giusta Nicco con Benedetto Croce?

E.D.N: *Lei non era una crociana, direi che appunto ho voluto portare il discorso sugli storici dell'architettura, per far capire come ai tempi ci fosse questa situazione*

di scissione tra i tradizionalisti molto seri, da una parte, capaci di cogliere la qualità delle opere come Venturi che stava evolvendo il modo di affrontare i problemi, a quelli con i quali ad esempio ha fatto polemica come il Giovannoni. Si trattava in questo caso di architetti di rigore filologico ma ben capaci di una lettura molto approfondita dell'opera, erano capaci di comprendere l'opera architettonica ma peccavano sul versante applicativo e tecnico, attraverso l'impiego di soluzioni che risultavano essere ancora frammentarie. Il primo che si muove veramente a guardare l'architettura è stato Argan. Con lui la cosa si diffonde. Prima abbiamo ancora questa difficoltà e necessità di leggere delle distinzioni. Argan e Baroni erano personalità capaci di comprendere l'opera però esigevano soprattutto una solida base documentaria. Invece c'erano poi i crociani. Croce cosa dice? Che l'opera d'arte è una, un'espressione compiuta, un'opera d'arte come intuizione compiutamente espressa ma in una sola opera. Non si può fare storia di momenti eccezionali. La Nicco dice sempre che invece le opere le devi vedere al di là della forma in cui quella è espressa. Il "compiutamente espresso" di un'opera così come inteso da Croce, non aiuta a fare storia perché si tratta di cose individuali. La Nicco invece supera questi concetti. Pur nella complessità delle sue posizioni, posso dire che Giusta parte dalle teorie di Croce e dal superamento del positivismo, ma rifiuta questa assolutizzazione dell'espressione che è sempre singola, in favore di una visione che metta in rapporto le opere con il loro contesto. E applica questa visione a tutto. Le opere sono viste nella loro totalità. Sarà Argan che segnerà più compiutamente questo passaggio in Italia.

M.M: A proposito delle lezioni, come si svolgevano?

Lei proiettava da libro e la preparazione delle lezioni era una costante ricerca su quello che stava emergendo anche dalle riviste, da quello che vedeva fuori, metteva insieme confronti fra materiali diversi, considerando la difficoltà di farlo "sul momento", sempre sulla dinamica delle varie posizioni, rivolta alle scoperte. La scoperta e la rivalutazione di un pittore o di un artista avviene quando lo si consente, è consentire di apprezzare e cogliere quello che sta crescendo nella realtà in un certo momento storico giacché se manca l'artista, non si riesce a esprimere una cosa "viva". Lei ha studiato tutta l'arte moderna e il manierismo in particolare, cercando di portare alla luce tutto quello che c'era di intellettualistico. Era attenta agli indizi di cambiamento delle tendenze nella cultura, e il manierismo stato uno dei momenti principali nei quali ha colto l'espressione di tale cambiamento. Dopo essersi dedicata al Manierismo, sono venuti gli studi sul Rinascimento e sull'anti-rinascimento, lei ne parlava prima ancora di Eugenio Battisti, c'erano rinascimento

e barocco ma lei faceva vedere come la crisi del Rinascimento ha avuto molte sfumature, infatti si sentiva molto vicina alle posizioni di Wölfflin, che aveva molto studiato perché aveva richiamato al valore artistico dell'opera. La Nicco amava particolarmente gli studi dello storico tedesco tanto da sottolineare sempre che Giedion che era stato scolaro proprio di Wölfflin. Ad ogni modo i corsi erano sempre monografici con un approfondimento specifico su un argomento che le sembrava particolarmente attuale o che la affascinava.

Posso parlarle del metodo della tesi. Faceva fare un lavoro per capirne l'interesse e nel mio caso ha confermato quello che era già una mia tendenza, tanto che mi ha lasciato fare quel capitolo di cui le parlavo prima di passaggio su come era Genova prima della venuta dell'Alessi e accettava le provocazioni. In quell'attimo era più crociana, emergeva maggiormente l'idea di opera compiuta, infatti ricordo che mi diceva "è bello che tu studi l'opera compiuta e non l'opera in fieri", da un certo punto di vista era quasi contraddittorio rispetto a quanto ci diceva a lezione, per me era una situazione particolare in cui mi trovavo a studiare la figura di un architetto di formazione romana, che non arrivava però da una pratica di mestiere, in una città dove operavano delle maestranze che si tramandavano di generazione in generazione. Mi interessava capire come è avvenuto questo incontro, la Nicco voleva vedere l'Alessi con questa cultura romana estranea all'ambiente genovese, voleva capire come si è calato nella realtà cittadina e che importanza ha avuto, quanto ha influito anche sul cambiamento di questa tradizione di maestranze che si tramandavano il mestiere con una formazione più pratica. Così abbiamo considerato il caso della basilica di Carignano. C'è la corrispondenza tra architetto e capi d'opera che è interessante e chiaramente è un argomento che è stato sviluppato dopo con studi successivi.

Sono stata assistente della Nicco per un anno, praticamente subito, gli esami li facevamo così: noi facevamo le domande di storia dell'arte generale su tutto il programma fatto sui manuali e poi c'era il suo dialogo con lo studente. Facevamo anche il riconoscimento delle opere; si partiva dall'opera e valeva per tutto, noi avevamo dei manuali di storia dell'arte e usavamo quelli, partivamo o da domande o molto facilmente dal far vedere l'opera. La domanda e il colloquio avevano spesso anche sulle fotografie e poi Giusta faceva l'approfondimento su quello che era stato il suo corso. Io non ho fatto corsi di architettura con lei ho solo fatto la tesi e ne ha date parecchie, il programma era poi per lo più storico – artistico.

Quelli che hanno fatto le tesi di architettura con Giusta insieme a me sono stati Carla Manara, che aveva una tesi sull'architettura con un approfondimento sulla figura del Montorsoli, Gaetano Caldiroli che ha fatto il Palazzo del Principe, un argomento che è stato ampiamente ripreso nel libro sulla residenza di Andrea Doria a Fassolo e Luciana Müller Profumo, un'altra studiosa di spessore che aveva lavorato su Palazzo Bianco.

Ricordi su Giusta Nicco Fasola di Giovanna Rotondi Terminiello

Quando siamo arrivati a Genova era il 1949 e la Nicco Fasola, mi sembra di ricordare che fosse arrivata negli stessi anni, sia mio padre che Giusta erano nuovi di Genova. Sono diventati da subito colleghi perché mio padre aveva preso nel 1950 la libera docenza all'insegnamento della storia dell'arte all'Università ed ebbe la cattedra al Magistero di storia dell'arte, quindi erano colleghi e hanno incominciato a collaborare in tutto quello che era il fermento culturale diretto e indiretto che si stava muovendo anche a Genova. In particolare ricordo il momento della ristrutturazione di Palazzo Bianco dove la Nicco Fasola ha svolto un ruolo non ufficiale ma sicuramente di tipo culturale, di appoggio a posizioni e scelte che in quel momento erano state estremamente rivoluzionarie, una tra tutte è proprio stata l'avventura del soffitto dell'Aula Magna dell'Università con la decisione di inserire una decorazione moderna che è stata in linea anche con le scelte culturali che li accomunava, sia la soprintendenza che l'università. Mio padre era l'unico libero docente di storia dell'arte e per tanto la loro collaborazione si era estesa anche sulla didattica, infatti era diventato il correlatore ufficiale delle tesi attribuite agli allievi dalla Nicco Fasola, quindi ha fatto da correlatore per esempio alla Luciana Muller, a Lisetta Falletti, a Carla Manara; a quei tempi il correlatore non era quello che vedeva la tesi nel momento della discussione ma la seguiva, erano persone che uscivano come allieve della Nicco e di mio padre, il che dimostra anche una convergenza culturale tra i due, una complicità molto forte dal punto di vista professionale. Gli studi della Nicco Fasola non combaciavano con quelli di mio padre ma c'era sicuramente una convergenza intellettuale e amicale, anche se non la posso intendere come un'amicizia in senso di frequentazione. Non ricordo ad esempio la Nicco Fasola a casa nostra, ma era una convergenza di tipo professionale anche perché in quel momento la soprintendenza era l'istituzione che disponeva della fototeca più ricca, per cui la Nicco aveva grande interesse a frequentarla dal momento che la maggior parte degli studi avvenivano sulla documentazione fotografica.

Mia sorella, al contrario di me, ha frequentato i corsi della Nicco, in particolare quelli sul Manierismo e si è anche laureata con la Nicco Fasola con una tesi su Filippo Parodi che poi è stata pubblicata sui Quaderni dell'Istituto, un'altra iniziativa della Nicco Fasola dove venivano pubblicate le migliori tesi di laurea. La cosa interessante è che allo stesso tempo mio padre pubblicava i Quaderni della soprintendenza e questo era stato un fenomeno parallelo tra i due che collaboravano insieme alla prosecuzione e all'arricchimento degli studi, nel momento della

ricostruzione post-bellica dove la crescita culturale si otteneva per lo più attraverso lo studio dei documenti e attraverso le campagne di restauro che dovevano essere divulgate per dare voce alla riscoperta di tutta la cultura genovese, una cultura che fino a quel momento era rimasta un argomento tabù. Ricordo perfettamente che nel 1961-62, quando ormai la Nicco era morta, mi preparavo al riconoscimento delle opere d'arte al concorso a Roma e quando si arrivava ad un'opera di scuola genovese ci si arrivava per esclusione, perché ancora non erano chiari i tratti stilistici di quella stessa scuola. Questo vuol dire che non si aveva una cognizione di quei caratteri peculiari che permettono di distinguere un'opera genovese da quella veneta, o fiorentina.

Castelnuovi faceva da assistente a mio padre, Torriti frequentava l'ambiente e hanno iniziato questa ricerca sui grandi riferimenti che sono stati riconosciuti come i maestri della pittura e della scuola genovese, direi che questo genere di ricerche sono iniziate proprio allora, su spinta di quanto aveva avviato la Nicco Fasola. E non solo sul versante artistico, ma anche sulla parte architettonica ci sono stati importanti sviluppi, Luciana Profumo ad esempio si è molto interessata alle vicende di Palazzo Bianco, mia sorella è stata una di quelle che ha iniziato a studiare la scultura, altro argomento tabù, per poi aprirsi allo studio della scuola genovese.

Mia sorella parlava con entusiasmo dei viaggi di studio, che erano viaggi epocali perché avvenivano con grande partecipazione da parte degli insegnanti, posso dire di aver partecipato ad un viaggio quando poi sono stata all'Università alla fine degli anni Novanta e primi Duemila e il paragone che facevo era veramente straniante. La Nicco Fasola dalla mattina quando ci si incontrava per iniziare fino alla sera spiegavano tutto, dall'inizio alla fine, dalla preistoria a oggi, non si risparmiavano.

Come viaggi personalmente ricordo quello ad Assisi e in particolare il viaggio alla mostra sul manierismo fiorentino di cui mia sorella mi ha parlato molto con la Nicco Fasola come figura centrale e attiva. Poi ci sono i miei ricordi di quando sono entrata all'Università, ricordo che storia dell'arte come esame si sosteneva al terzo anno e c'era la Nicco Fasola a tenere il corso, sono stata tra gli ultimi ad averla seguita, ma nemmeno posso dirmi completamente sua allieva perché seguiti poche lezioni. Ricordo che all'inizio dell'anno accademico, sarà era la fine del 1959, iniziò il corso su Nicola Pisano, un argomento che evidentemente le era facile perché lo aveva già studiato ma era molto malata, fece qualche lezione prima di Natale dopodiché non rientrò più. Però le lezioni furono continuate sulla falsa riga del libro

da Ezia Gavazza che andava sistematicamente a Fiesole per avere i lumi direttamente dalla Nicco sulle lezioni da fare.

Poi mia sorella ricorda che quando la Nicco era malata, intorno al 1960, andò a trovarla a Fiesole e Cesare Fasola la andò a prendere per passare il pomeriggio con la Nicco che era molto tenera e materna, devo dire che forse il difetto dell'Istituto in quel momento è che era un gineceo, con tutte allieve donne, un ambiente che era difficile. Emmina De Negri è stata allieva della Nicco Fasola e di mio padre che poi ha preso una sua strada diretta all'approfondimento della storia dell'architettura.

Poi ci sono altri ricordi ma sempre sulla base dei racconti di mia sorella, purtroppo posso parlare direttamente solo per alcune cose, sul periodo dei corsi sul Manierismo ricordo che li portò alla mostra di Firenze e devo dire che mia sorella tornò entusiasta dopo aver visto Rosso Fiorentino, la Nicco Fasola ha studiato tutto questo periodo portando alla luce diversi artisti che nessuno aveva mai studiato prima.

Per quanto riguarda ad esempio quanto dicevo prima sulla fototeca, so che ad esempio il fotografo Gasparini della soprintendenza lavorava anche per l'università, le foto erano sempre legate ai lavori della soprintendenza e non erano esclusive, ma venivano messe a disposizione. Molto materiale potrebbe essere stato lavorato da lui che so aver lavorato negli anni Quaranta e Cinquanta.

Un ricordo personale sui suoi corsi è quello legato alle lezioni sulla Fontana di Perugia sulla quale aveva fatto una pubblicazione anni prima, un lavoro che però non ha seguito con mio padre. Il libro era già stato pubblicato quando ero nell'anno accademico 1959-60 quando ho iniziato, essendo la Nicco Fasola malata si è messa su un corso che già conosceva. A lezione usava le fotografie e utilizzava macchine che proiettavano da libro.

Le immagini, queste diapositive, venivano per la maggior parte fatte dai libri, non venivano fatte andando a fotografare le opere. Non so se era già Gasparini, non ma erano delle lavorazioni che solitamente venivano affidate ad altri. Le facevano sicuramente fare da un fotografo, bisognerebbe capire quando l'Istituto di storia dell'arte ha acquistato la prima macchina fotografica, prima l'Istituto era a Palazzo Raggio e c'era storia dell'arte e archeologia. Le macchine fotografiche venivano acquistate e inventariate quindi dovrebbe esistere qualche traccia. La differenza grande tra allora e oggi è che le macchine erano a servizio comune.

Le tecnologie sono arrivate con la Nicco e con mio padre che hanno collaborato con grande onestà intellettuale e reciproca.

Purtroppo ho sentito poche lezioni della Nicco Fasola quindi non ho molti ricordi e quando ho seguito io il corso non aveva fatto vedere filmati, ma che ricordi, nemmeno Ezia Gavazza ha proiettato Critofilm però so che lei lo aveva raccontato. Quando sostituì la Nicco per un certo periodo aveva seguito pedissequamente le sue indicazioni secondo i libri di testo.

Parlando invece direttamente di lei posso dire che una caratteristica della Nicco Fasola è che era molto curiosa, aveva un soprannome davvero significativo la “ficconasola” perché infilava il naso ovunque, lo dico in senso positivo perché si interessava a tutto, dall’architettura, all’arte contemporanea, un soprannome un po’ irriverente che però ben esemplifica la sua personalità, era un tipo di carattere che la portava a interessarsi di tutto.

Con la morte della prof. Nicco Fasola si sono susseguiti diversi professori. C’è stato mio padre per due anni, io ero al quarto anno e mi sono laureata con Mingazzini e feci l’esame di storia dell’arte integralmente con la Gavazza. Mio padre aveva fatto un corso sugli impressionisti, sempre portando avanti gli studi della Nicco Fasola e ha iniziato poi a questi studi Giuliano Bruno, ma anche Raimondo Sirotti, poi c’è stato Eugenio Loporini, poi Eugenio Battisti e in un secondo momento è arrivata la Gavazza, ed è subentrata dopo Maltese che è stato a Genova per molto tempo e aveva un modo di insegnare veramente molto particolare.

CAPITOLO III

3. I materiali fotografici del D.I.R.A.A.S. La fotografia come strumento per la ricerca storico artistica a Genova.

3.1 Origini del fondo storico Giusta Nicco Fasola

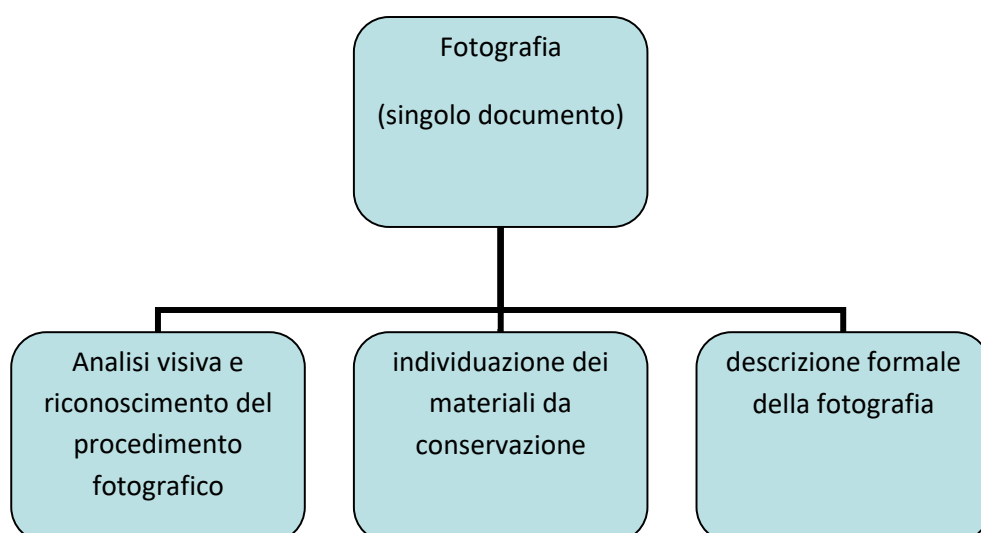
L'idea di ricostruire il percorso didattico di Giusta Nicco Fasola fino al suo arrivo a Genova ha quindi portato all'avvio del progetto per la costituzione di una fototeca del D.I.R.A.A.S. Tale progetto è nato nel 2015 su suggerimento di Maurizia Migliorini, un'iniziativa che ha permesso di avviare un primo riordino dei materiali fotografici appartenuti a Giusta Nicco Fasola e ai suoi successori alla cattedra di storia dell'arte. Si tratta nella maggior parte dei casi di traduzioni fotografiche a stampa e di diapositive su vetro di opere d'arte, oggetti *apparentemente inanimati*,⁴⁰⁵ acquistati o fatti realizzare dai fotografi per scopi didattici, editoriali e di studio.

Che cosa fare dunque dei fototipi?

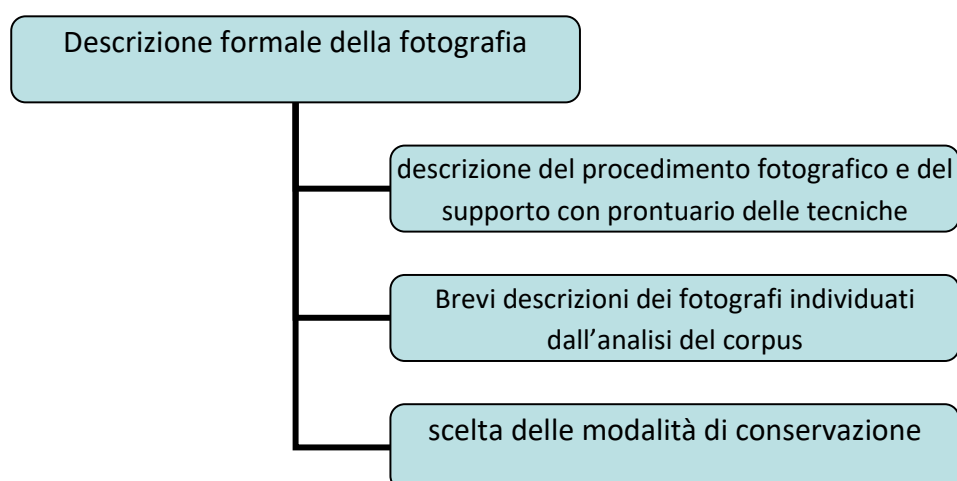
Il presente capitolo si focalizza sulla storia di una restituzione, un tentativo di recupero della tradizione della storia dell'arte tramandata all'interno dell'ateneo genovese. All'inizio della ricerca non si disponevano di molte informazioni sui fondatori, né sulla possibile datazione dei singoli materiali; al fine di orientarsi al recupero di questi dati è stato fondamentale affidarsi allo studio diretto delle diapositive e dei fototipi, alla lettura di ciò che le immagini commentano e offrono tramite lo sguardo del fotografo, svolgendo analisi incrociate che potessero creare collegamenti tra diversi tipi di informazioni. Dal punto di vista metodologico si è quindi rintracciato l'arco cronologico di appartenenza dei materiali e sono state ipotizzate le modalità con cui i gruppi fotografici sono stati raccolti dalla studiosa con l'aiuto delle sue assistenti. L'analisi visiva diretta sui fototipi è stata accompagnata dalla più ampia ricerca bibliografica e dalla consultazione dei documenti conservati presso gli uffici di Ateneo.

Il procedimento seguito nell'analisi dei materiali viene riportato nello schema seguente:

⁴⁰⁵ P. GIULIANI, *Igino Benvenuto Supino e la fotografia. Immagini per la storiografia artistica*, GiulyArs, 2010, Bologna, p. 5.

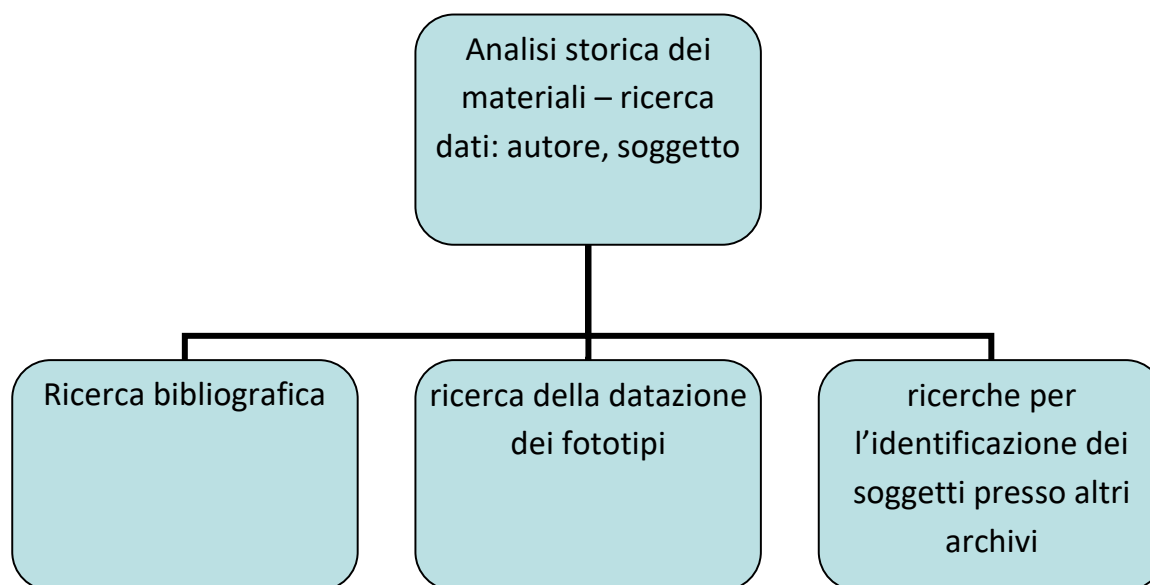


Sono state quindi seguite due strade di studio; da una parte è stata rivolta l'attenzione alla ricerca tecnico – formale dei materiali, con l’individuazione delle tecniche di stampa e delle diapositive descrivendo i fototipi nelle loro caratteristiche fisiche.



Dall'altra parte, oltre a custodire una cospicua quantità di immagini fotografiche utilizzate da Giusta Nicco Fasola per le sue principali pubblicazioni, il corpus esistente restituisce informazioni bibliografiche, riferimenti di studio e indicazioni manoscritte che hanno contribuito a perfezionarne la lettura e a ipotizzare il percorso intellettuale che ha guidato la studiosa nella scelta delle immagini, con probabilità utilizzate anche in studi successivi. Oggetto di questo studio sono i materiali fotografici di una disciplina che si colloca a metà strada tra storiografia artistica e la storia della fotografia d'arte, nella quale si intreccia anche la storia delle riproduzioni,

strettamente legate al sapere, alla conoscenza e alla cultura “*di chi è stato in grado di unirli*”.⁴⁰⁶



I materiali fotografici di Giusta Nicco costituiscono un corpus sconosciuto all'interno dell'istituzione che li ospita ed è formato da un gruppo di diapositive seriali, rese uniche grazie alle iscrizioni, ancora visibili, sul supporto secondario, iscrizioni che in parte possono essere ascrivibili alla grafia di Giusta ma anche delle sue allieve che l'hanno assistita durante i corsi soprattutto nell'ultima fase di insegnamento, quando ormai malata dovette ritirarsi dalla professione universitaria. Al momento del loro ritrovamento, avvenuto nel 2015, le lastre si trovavano in stato di abbandono, conservate, in ordine sparso, all'interno di tre scatole in legno, probabilmente rimosse da una vecchia cassettera. Il nucleo di diapositive (costituito da poco più di seicento esemplari) oggi unica testimonianza della didattica in aula della studiosa e della sua eredità tra le allieve e assistenti, sono giunte presso la sede del D.I.R.A.A.S., al secondo piano ammezzato di Via Balbi 4, dall'Ex Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Genova che, negli anni di attività della studiosa, era situato nello storico Palazzo Raggio in Via Balbi 6. E' inoltre, sempre presso il Dipartimento di Storia dell'arte che sono state rinvenute le fotografie, in parte smembrate dalla collocazione originaria e inserite all'interno di un successivo ordinamento, avvenuto, con probabilità, durante i primi anni di attività della Scuola di specializzazione in storia dell'arte.

⁴⁰⁶ Ibidem

Partendo dallo studio della figura di Giusta Nicco Fasola e dalla conoscenza dei suoi ambiti di ricerca, oltre che dalla rete di collaboratori che hanno ruotato intorno alla sua figura negli anni di insegnamento, si è quindi posto tra gli obiettivi della presente ricerca, lo studio analitico dei suoi materiali, contestualizzandoli all'interno della più ampia revisione dei materiali fotografici del Dipartimento.

Si ipotizza che Giusta Nicco abbia donato all'Università di Genova l'intero corpus delle sue fotografie, individuate e oggi riunite all'interno di un fondo specifico.⁴⁰⁷ Il lascito è con tutta probabilità avvenuto contestualmente alla donazione della sua biblioteca personale all'Università di Genova, avvenuto dopo il 1960, il cui riordino fu possibile grazie alla collaborazione di Cesare Fasola con Ezia Gavazza, una delle prime allieve di Giusta. A testimonianza di tale collaborazione restano scambi epistolari e documenti manoscritti conservati presso l'archivio della famiglia Fasola – Bologna, nei quali Gavazza comunica il lavoro svolto per la schedatura di scritti, pubblicazioni ed estratti delle opere di Giusta Nicco Fasola, oltre che le testimonianze di altre ex allieve.⁴⁰⁸



All'interno delle scatole in legno che ospitavano le lastre (tra cui si trovano anche alcuni esemplari di negativi) sono stati rinvenuti cartoncini con indicazioni geografiche, probabilmente posteriori al periodo di attività di Giusta Nicco, che riportano i nomi di località corrispondenti, in buona parte, alle collocazioni

geografico-amministrative delle opere riprodotte. La presenza di diverse calligrafie, soprattutto rinvenute sul verso dei materiali a stampa, fa pensare che le fotografie siano state reimpiegate nella didattica e in progetti di ricerca proseguiti dalle ex allieve di Giusta, almeno fino agli anni Settanta, quando trasferitosi dall'ateneo di Cagliari alla cattedra di ordinario in Storia dell'arte medioevale e moderna, giunse

⁴⁰⁷ Sul verso di molti fototipi compare infatti l'iscrizione "Omaggio della professoressa Fasola".

⁴⁰⁸ Si ripota la trascrizione degli scambi epistolari e dell'inventario bibliografico redatto da Ezia Gavazza e Cesare Fasola alla morte di Giusta.

Corrado Maltese che, assumendo la direzione dell'Istituto, inserì presso l'ateneo genovese la cattedra di Storia della critica d'arte, "*che assunse egli stesso per incarico*".⁴⁰⁹ La storia di questi materiali si intreccia così con le vicende dell'istituto; l'arrivo di Maltese, pur iscrivendosi in linea di continuità con l'eredità di studi di Giusta Nicco, portò un rinnovamento metodologico e tematico consistente oltre che un aumento cospicuo del materiale fotografico. Tuttavia fu proprio in questo periodo che l'ateneo visse un momento di particolare difficoltà causato dalle contestazioni dei movimenti studenteschi durante i quali un incendio divampato al quinto piano dell'Istituto di Storia dell'arte procurò danni irreparabili alla sala mansarda del medesimo piano distruggendo una cospicua parte della donazione bibliografica Nicco Fasola oltre che le prime ricerche realizzate su schede perforate dagli allievi dei corsi di Maltese.⁴¹⁰ L'incompletezza dei materiali fotografici rispetto ai corsi di Giusta Nicco fu quindi, con probabilità, causata da due fattori principali; da una parte può essere stato causa di smarrimento il trasferimento dell'Istituto di storia dell'arte, avvenuto sotto la direzione di Eugenio Luporini, nei primi anni Sessanta, nella sede attuale di Via Balbi 4, presso palazzo Balbi Senarega; dall'altra l'incendio che eliminò un cospicuo numero di documenti appartenuti ai docenti della Facoltà, tra i quali, fotografie e materiali didattici.

⁴⁰⁹ E. GAVAZZA, M. MIGLIORINI, F. SBORGI, *L'insegnamento della storia dell'arte*, p. 136.

⁴¹⁰ Ivi, p. 137.



Scatole della cassetiera in legno dove si trovavano disposte le diapositive



3.2 Diapositive in aula: descrizione, soggetti e temi delle lezioni

L'importanza ascrivibile alle diapositive conservate presso il D.I.R.A.A.S. afferisce non tanto alla loro preziosità intrinseca, quanto alla presenza di innumerevoli dati provenienti dalla *profondità dell'oggetto*⁴¹¹ e al loro ruolo per l'insegnamento della Storia dell'arte a Genova.

Le fotografie e le diapositive appartenute alla studiosa e alle sue assistenti hanno come contenuto semantico opere pittoriche e scultoree, legate alla ricerca, alle pubblicazioni e al mercato della didattica. Ad una prima osservazione si nota che un piccolo gruppo di negativi è dedicato interamente a riproduzioni da libro sull'architettura (piante, prospetti, demolizioni). Realizzate prevalentemente con il procedimento alla gelatina bromuro d'argento, le diapositive su vetro sono conosciute con la definizione di "diapositive da proiezione" o "lanterne magiche", prodotte a contatto, da negativo a positivo, al fine di ottenere una riproduzione positiva delle stesse dimensioni dell'originale. La struttura è organizzata con un doppio vetro all'interno del quale viene fissata la pellicola, chiusa con carta gommata ed etichette.

La gelatina bromuro d'argento fu inoltre il primo procedimento fotografico realizzato a livello industriale, che mostra regolarità ai bordi e nell'emulsione. Questo dimostra come, in taluni casi, le diapositive fossero realizzate a partire da immagini estratte da volumi, rivelando, nella loro composizione, una produzione di tipo artigianale. Le irregolarità nel ritaglio delle maschere dei cartoncini, le impronte digitali lasciate sul collante durante le fasi di assemblaggio, le imprecisioni nella disposizione dell'immagine, costituiscono



i segni caratteristici e distintivi di queste procedure.⁴¹² All'osservazione autoptica di questi materiali, in particolare per quanto attiene i negativi, si osserva la

⁴¹¹ Per un'analisi approfondita dei temi che riguardano l'oggetto fotografico si rimanda alla lettura di T. SERENA, *La profondità della superficie. Una Prospettiva epistemologica per "cose" come fotografie e archivi fotografici*, in C. CARAFFA, T. SERENA, "Ricerche di storia dell'arte" Archivi fotografici. Spazi del sapere, luoghi della ricerca, n. 106, Carocci Editore, 2012, pp. 51 – 67.

⁴¹² La bibliografia sulle tecniche di realizzazione delle diapositive in bianco e nero è molto scarna. Si è fatto quindi riferimento alle lezioni di Riccardo Valhov ai corsi della Fondazione Federico Zeri di Bologna dedicati agli archivi fotografici di storia dell'arte.

sovrapposizione di più immagini, accompagnate da selezioni di testi che nel caso dei materiali di Giusta Nicco fanno prevalentemente riferimento ai temi dell'architettura paleocristiana.

Le diapositive recano ancora sul vetro protettivo una striscia di nastro adesivo che riporta, talvolta a penna, talvolta a matita, le indicazioni bibliografiche e gli appunti della studiosa (o delle sue assistenti), una pratica usuale e condivisa da altri storici dell'arte; un esempio è costituito infatti dalla Miscellanea dell'Istituto di Storia dell'Arte di Bologna che conserva diapositive da proiezione su lastra di vetro al bromuro d'argento,⁴¹³ delle stesse dimensioni di quelle genovesi (8,5x10 cm) nonché degli stessi studi fotografici tra i quali, ad emergere, sono in entrambi i casi importanti nomi: Alinari I.D.E.A. Firenze, Giacomo Brogi, Firenze, Domenico Anderson, Roma, Studio Fotografico Lionello Ciacchi, Firenze. Questa tipologia di materiali da proiezione risulta comune alla maggior parte delle fototeche universitarie di storia dell'arte che conservano i documenti didattici dei propri docenti; tali informazioni permettono la ricostruzione non solo del percorso critico degli studiosi sulle opere e del loro orientamento didattico, ma favoriscono anche una ricerca approfondita sulla provenienza dell'oggetto fotografico e sugli studi fotografici ai quali i docenti hanno fatto riferimento per le riproduzioni.

Sul nastro adesivo, a corredo delle indicazioni fondamentali sulle opere (titolo, autore, luogo di conservazione dell'opera) laddove non compaiono riferimenti a specifici studi fotografici, sono riportate le informazioni principali tra cui il titolo dell'opera, il nome dell'autore e il titolo dei volumi dai quali si è attinto per realizzare la riproduzione, trasferita in seguito su diapositiva. Compaiono infatti numerosi riferimenti bibliografici ai volumi della *Storia dell'arte* di Adolfo Venturi quale imprescindibile riferimento per un cospicuo numero di immagini utilizzate a corredo dei saggi. Altri testi che compaiono tra le annotazioni delle diapositive del D.I.R.A.A.S. sono: Crivelli, *Gentile da Fabriano*, Spencer, *Storia dell'arte*; Maria Luisa Gengaro, *Umanesimo e Rinascimento*, 1940; Aldo Bertini, *Le Gallerie d'Europa*; *Enciclopedia italiana*, tutte seguite dal numero (e alle volte, dalla pagina) dell'immagine riprodotta.⁴¹⁴

Le diapositive a tema storico – artistico, rinvenute presso il D.I.R.A.A.S., venivano impiegate per la proiezione diretta in aula a supporto delle lezioni di storia dell'arte e

⁴¹³ G. PORCHEDDU, 2008, p. 52.

⁴¹⁴ Maria Luisa Gengaro e Aldo Bertini (1906 – 1977) sono stati entrambi allievi di Lionello Venturi all'Università degli Studi di Torino come Giusta Nicco Fasola.

per le loro dimensioni ridotte potevano essere agevolmente trasportate da una stanza all'altra. Sul lato superiore è apposto un contrassegno, ancora visibile, di forma tonda o quadrata, che indica il verso di lettura corretto dell'immagine; si ricorda infatti che il senso di lettura risultava fondamentale al fine della corretta comprensione dell'opera rappresentata. Fu infatti nuovamente Henrich Wölfflin a interessarsi di questo problema nel suo saggio del 1928 dal titolo *Destra e sinistra nell'immagine*, nel quale meditò sull'incidente di percorso che lo coinvolse proiettando diapositive durante una lezione quando gridò: “*Giratela! E' montata al contrario!*”.⁴¹⁵ Durante il decennio di insegnamento universitario di Giusta Nicco, l'analisi delle opere poteva avvenire attraverso la singola proiezione dei fototipi o in alternativa, grazie all'accostamento di due esemplari; inizialmente, al suo arrivo all'Università di Genova, come ricordato dalle ex allieve, mancando il materiale necessario al supporto didattico, le lezioni erano coadiuvate dalla proiezione diretta da libro tramite epidiascopio, non è quindi da escludere che le diapositive appartengano a periodi diversi dell'insegnamento di Giusta o addirittura a periodi posteriori. Si è visto che i programmi delle lezioni della studiosa erano incentrati prevalentemente sull'arte medioevale, sul Manierismo e sull'approfondimento di correnti, scuole provinciali, periodi storici e personalità particolari, in parte poco note. La ricorrenza di questi temi si riscontra chiaramente nella presenza di un rilevante numero di diapositive con riproduzioni di opere realizzate da Nicola, Giovanni Pisano e Arnolfo di Cambio; da Michelangelo Buonarroti, Andrea del Verrocchio, Leonardo da Vinci, Iacopo Bassano, artisti ai quali Giusta Nicco ha dedicato una serie di lezioni monografiche delle quali viene data traccia all'interno dei verbali della Facoltà di Lettere e Filosofia: “*corsi dedicati allo studio di correnti, manifestazioni, personalità artistiche notevoli*; “*Le correnti fondamentali della pittura contemporanea, dall'Impressionismo fino al Cubismo*” 1950 - 51; “*Scultura pisana del '200, Nicola, Arnolfo, Giovanni*” 1949/50; “*Andrea de Verrocchio*” 1951-52; “*Le correnti provinciali della pittura veneta del '500 e I. Bassano*” 1952/53.⁴¹⁶

I nuclei individuati, che compaiono con maggior frequenza nelle diapositive sono inoltre riferibili ad artisti come: Giorgione, Donatello, Veronese, Giotto, disegni e bozzetti, Antonio del Pollaiuolo, Lorenzo di Credi, Lorenzo Lotto, Tiziano, Antonio

⁴¹⁵ A. PINOTTI, *Il rovescio dell'immagine. Destra e sinistra nell'arte*, Tre Lune edizioni, Mantova, 2010, p. 19.

⁴¹⁶ Estratto dal verbale della Facoltà di Lettere e Filosofia, seduta del 12.02.1953, Università degli Studi di Genova, Archivio deposito, Atti di carriera, Fascicolo docente di Giusta Nicco Fasola, U – MEN 301 / ESTR 141 / M00212, consultato presso l'Ufficio Settore protocollo, gestione documentale e archivi digitali, Via Balbi 5.

Vivarini, Pordenone, Andrea del Castagno, Gentile Bellini, Cima da Conegliano, Moretto da Brescia, Buongiardino, Giotto Lorenzo Lotto, Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti, Piero della Francesca, Romanino, Fra Guglielmo, Masolino da Panicale, Melozzo da Forlì, A. Rossellino, B. Da Majano, Giambologna, Gerolamo Savoldo, Baldovinetti, Filippo Lippi, Signorelli, Andrea Mantegna, Masaccio, Sandro Botticelli, Domenichino, Neroccio Landi, Beato Angelico, Lorenzo Ghiberti, Pisanello, Raffaello, Carlo Crivelli, Antonello da Messina, Jacopo Bellini, Giovanni Bellini, Carpaccio, Arnolfo di Cambio, Nicola e Giovanni Pisano, la fontana di Perugia, Correggio, Caravaggio. La maggior parte delle diapositive riporta inoltre precise indicazioni sulle opere, come il luogo di conservazione, il nome dell'autore e il titolo.

A livello quantitativo i temi maggiormente ricorrenti nelle diapositive sono quelli riferiti a Nicola Pisano, alla fontana di Perugia, ad Arnolfo di Cambio, Michelangelo, Leonardo Da Vinci e Andrea del Verrocchio; si è a conoscenza del fatto che per alcuni tra gli artisti citati, Giusta Nicco scrisse monografie, saggi e testi critici pubblicati su importanti riviste specializzate, impiegando i fototipi per condurre personali studi e ricerche; ciò è attestato dalla grande quantità di materiale fotografico personale (riconoscibile, tra gli altri, per la presenza, sul verso della fotografia, del timbro personale della studiosa) che riproduce, fin nei dettagli e attraverso ingrandimenti, i suoi oculati studi sulla *Fontana di Perugia* del 1951, pubblicato con l'aggiunta di un saggio sui lavori di restauro che interessarono il complesso nel 1948, a cura di Francesco Santi a cui si aggiunge il volume su Nicola Pisano del 1941. Nel nucleo fotografico ascrivibile a Giusta Nicco, in particolare quello delle stampe fotografiche conservate presso il D.I.R.A.A.S. è stata riconosciuta la totalità dei fototipi utilizzati per la pubblicazione.

Da tali osservazioni è possibile constatare che inizialmente, al momento del suo arrivo, le lezioni fossero tenute da Giusta proiettando ingrandimenti da volumi e che solo qualche anno più tardi sia stato reso possibile l'acquisto di una macchina da proiezione per diapositive. E' quindi possibile che le diapositive realizzate da grandi studi siano state acquistate nei primi anni di attività dall'Università di Genova, come si lascia intendere dall'estratto del verbale di facoltà del 1953 e che le altre diapositive evidentemente meno precise rispetto a quelle formate Alinari o Anderson, corrispondenti esattamente alle immagini dei volumi pubblicati da Nicco Fasola (un esempio tra tutti quello del volume sulla fontana di Perugia) siano state realizzate tramite l'aiuto di un tecnico – fotografo capace di trasferire le fotografie e le

immagini estratte dai volumi su pellicola, e montate tra due vetri a costituire diapositive da proiezione.

Lo studio dei versi delle fotografie ha inoltre permesso di individuare sotto-nuclei, serie fotografiche già riconoscibili ad un primo esame visivo grazie all'individuazione delle tipologie, delle dimensioni e delle caratteristiche stilistiche delle stampe, per lo più su carta smaltata. Sono inoltre presenti sul verso dei fototipi differenti numerazioni, per alcune delle quali si è riusciti a risalire all'origine, per altri è invece stato impossibile, in mancanza di documentazione affidabile, riconoscerne la funzione. I nuclei delle stampe sono stati ritrovati all'interno di due faldoni, suddivisi all'interno di fascicoli e organizzati per autore; all'interno del fascicolo dal titolo PERUGIA – FONTANA, sono collocate 182 fotografie interamente dedicate al tema. Meno numeroso, ma comunque significativo è il nucleo di stampe, collocato in ordine sparso, dedicato a Nicola e Giovanni Pisano e ad Arnolfo di Cambio.

Gli scatti fotografici dai quali sono state tratte le diapositive e le stampe presenti nel nucleo di fototipi di Giusta Nicco Fasola sono stati realizzati tra il 1870 e gli anni Cinquanta del Novecento da alcuni tra i più rinomati fotografi ed editori dell'epoca. Si conservano inoltre diapositive da proiezione su vetro e stampe anonime, nella maggior parte considerate come riproduzioni da libro. Tra i fotografi maggiormente citati i più rappresentativi sono Fratelli Alinari I.D.E.A., Domenico Anderson, Giacomo Brogi, i cui ricchi cataloghi consentivano facilmente l'acquisto delle immagini necessarie ai docenti di storia dell'arte per la didattica storico – artistica. Insieme alla dott. Valentina Frascarolo, in attesa dei fondi necessari per l'avvio di un più approfondito studio catalografico della fototeca è stata avviata una prima ricognizione inventariale dei materiali fotografici a stampa conservati presso gli uffici del secondo piano ammezzato del D.I.R.A.A.S. Questa operazione è stata condotta anzitutto per conoscere la quantità dei fototipi e la loro disposizione attuale. E' stato quindi creato un documento generale nel quale sono stati registrati i faldoni, le buste e le quantità di fotografie ivi contenute che viene riportato in appendice al presente contributo al fine di segnare l'avvio di un percorso di indagine che possa portare alla luce il patrimonio fotografico della Scuola di scienza umanistiche dell'Università di Genova.

Tra i fotografi individuati e che ricorrono maggiormente, in particolare tra i materiali fotografici a stampa, si segnalano Felice ed Enea Croci, Nicolò Cipriani e lo Studio Gasparini di Genova.

3.3. Repertorio di tecniche e studi fotografici riconosciuti nel nucleo Giusta Nicco Fasola

Dopo lo studio analitico dei principali gruppi di fotografie appartenute a Giusta Nicco Fasola, è stato predisposto il riconoscimento e l'analisi delle tecniche fotografiche impiegate al fine di restituire un piccolo repertorio inteso come base di lavoro per successivi progetti, che considerino anche altri nuclei fotografici riconosciuti presso il D.I.R.A.A.S. Tale operazione di rilevamento offre in aggiunta una sempre più specifica fusione pluridisciplinare nel campo della storia della critica d'arte all'interno delle strutture universitarie costruendo relazioni tra storia dell'arte, storia della fotografia e storiografia artistica. Il riconoscimento delle tecniche fotografiche e di stampa degli esemplari ha inoltre favorito l'impostazione di un primo progetto di conservazione e digitalizzazione, realizzato secondo pratiche ripetibili e adottabili dall'ateneo per futuri studi.

La costituzione dei primi corpora fotografici per l'insegnamento della storia dell'arte risalgono all'Università di Genova ai primi anni Cinquanta. I nuclei fotografici che interessano questa ricerca si dividono in diapositive interamente in bianco e nero e stampe alla gelatina bromuro d'argento e in alcuni casi all'albumina. A partire dal 1850 a ogni innovazione riguardante i negativi si aggiungevano possibilità di innovazione anche nel campo dei materiali fotografici finalizzati alla stampa positiva, migliorando la stabilità dei materiali, la qualità e la capacità di conservazione degli stessi. Per la produzione dei negativi, i leganti impiegati nella seconda metà dell'Ottocento furono l'albumina e il collodio. Niépce de St. Victoire inventò un nuovo materiale fotosensibile: le lastre all'albumina la cui novità consisteva proprio nell'utilizzo del vetro come supporto per i negativi fotografici e nell'uso di una sostanza collante come l'albumina, legante delle particelle costituenti l'immagine d'argento. I negativi ottenuti con questo procedimento avevano bassa sensibilità ma si presentavano molto ricchi di dettagli.⁴¹⁷ All'epoca la sola tecnica di tiratura dei positivi era la stampa a contatto, per cui fu necessario scegliere la dimensione del negativo in rapporto alle dimensioni necessarie alla produzione della copia. Dal collodio, che aveva surclassato il procedimento negativo all'albumina, si è arrivati alle emulsioni alla gelatina prodotte a livello industriale.⁴¹⁸ Nell'Ottocento fino al primo decennio del Novecento i negativi furono in grado di tradurre la scala tonale

⁴¹⁷ P. LIBERICI, procedimento e tecnica: diapositive alla gelatina – Sali d'argento in *Il restauro delle diapositive di Amundsen. Le esplorazioni polari tra* p. 60.

⁴¹⁸ Cfr. R. VALHOV, *Tecniche fotografiche storiche nella Fototeca Zeri*, pp. 259 -265, in A. BACCHI, F. MAMBELLI, M. ROSSI, E. SAMBO, *I colori del bianco e nero*, Fondazione Federico Zeri, Bologna, 2014.

dei grigi in bianco e nero non garantendo l'esatta trasposizione delle tonalità policrome dei dipinti anche se tradotte in gamma monocroma. In questo caso fu solo l'abilità del fotografo e la sua esperienza in fase di ripresa a inserire correttivi e filtri atti a riprodurre le caratteristiche cromatiche dei dipinti. I negativi sono quindi le matrici delle stampe che rappresentano invece il "*prodotto finito*".

Esempi di stampe fotografiche con procedimento all'albumina (1855 – 1920)

I procedimenti monocromatici sono di tipo artigianale; quello all'albumina richiedeva all'inizio degli anni Cinquanta dell'Ottocento la realizzazione del negativo su lastra di vetro dal quale si potevano trarre numerose copie di immagini molto dettagliate tali da consentire eccellenti riproduzioni da opere d'arte. E' in questo decennio infatti che inizia un momento particolarmente ricco di produzioni architettoniche e artistiche con una fiorente e nuova attività fotografica specialistica; nascono così importanti aziende specializzate tra le quali Alinari e Brogi a Firenze, Anderson a Roma e Naya a Venezia. Tali riproduzioni costituiscono la fortuna commerciale dei loro autori e committenti diventando tra i riferimenti principali per i documenti di storia dell'arte, in alcuni casi collaboratori e finanziatori di campagne fotografiche. Il procedimento della stampa all'albumina è nato intorno al 1855 ed è stato inventato da Louis Désiré Blanquart Evrard diventando in breve tempo il primo medium fotografico prodotto commercialmente su base industriale, in uso fino agli anni Venti del Novecento. Le caratteristiche principali di questa tipologia di stampa realizzata a contatto, per annerimento diretto, avviene su carta sottile (spesso infatti si trova incollata su supporti secondari rigidi) con superficie lucida o semilucida e diffuse "cretture". Tali stampe sono inoltre caratterizzate da diverse variazioni di colore che, dal marroncino arrivano in alcuni casi al bruno scuro e al porpora, a seconda dei viraggi e della preparazione della carta, considerando anche la tendenza del legante (albume) ad ingiallire naturalmente. La stampa all'albumina risultava particolarmente vantaggiosa dal punto di vista economico sia per la produzione che per il trattamento e riportava un'ampia scala tonale riccamente dettagliata.



Alinari (n. 10530) raffigurante *Gli angeli recano il pane a S. Domenico ed ai suoi compagni*, dettaglio dell'arca del detto santo. Chiesa di San Domenico, Nicola Pisano. Databile dal 1190 c.a.

Studi fotografici ed editori presenti nel nucleo Nicco Fasola

Sono di seguito raccolte notizie relative ai fotografi che hanno operato in Italia e all'estero tra gli anni Sessanta del XIX secolo e il terzo decennio del Novecento, di cui si documentano le tracce all'interno del nucleo di fototipi di Giusta Nicco Fasola. Per la redazione delle biografie dei fotografi si è fatto riferimento ai materiali fotografici a disposizione e ci si è avvalsi di banche dati esistenti, di bibliografia e informazioni reperibili sul web. Si riportano inoltre i marchi, le etichette e le iscrizioni dei fotografi apposte sul verso dei fototipi e sulle etichette delle diapositive in quanto dati utili alla datazione dei materiali. A corredo di tali informazioni si riporta una selezione di immagini tra quelle considerate più significative al fine di mostrare la varietà delle tipologie di fototipi presenti nel nucleo Nicco Fasola.

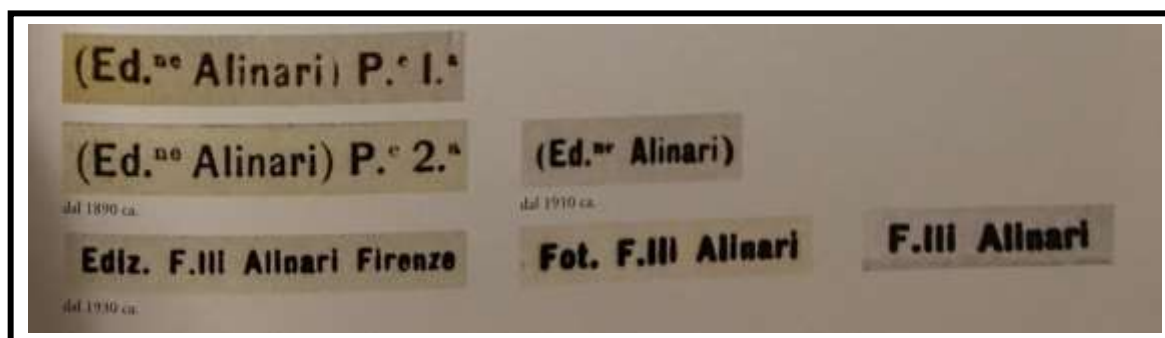
FRATELLI ALINARI I.D.E.A. ed esempi di diapositive

(Firenze, 1852)

La Fratelli Alinari è una tra le più antiche aziende operanti nel campo della fotografia fondata nel 1852 da Leopoldo Alinari (1832 – 1865). La Società si costituisce nel 1854 con il nome FRATELLI ALINARI della quale fanno parte anche Giuseppe (1836 – 1890) con mansioni fotografiche e Romualdo (1830 – 1890) per la parte amministrativa. Dal 1855 la società viene riconosciuta con fama internazionale. Alla morte di Leopoldo, l'azienda passa sotto il controllo del fratello Giuseppe che assume la direzione artistica e fotografica. Nel 1890 con la morte di Giuseppe e di Romualdo, Vittorio il giovane figlio di Leopoldo (1859 – 1932) assume la conduzione dello stabilimento trasformandolo in azienda leader nella produzione fotografica, incrementando la produzione anche dal punto di vista editoriale con la nascita nel 1893 della Fratelli Alinari Editori, grazie all'intervento finanziario e alla consulenza scientifica di Benvenuto Igino Supino. Nel 1920 Vittorio cede l'intero patrimonio ad un gruppo di nobili intellettuali e nasce la prima public company europea impegnata nel settore culturale, la Fratelli Alinari I.D.E.A. (istituto di edizioni artistiche) S.p.A.⁴¹⁹ Le immagini firmate Alinari si caratterizzano per la cifra stilistica individuata dalla critica come “marchio Alinari”; i fotografi si orientano all'esecuzione di riprese frontali o scorciate, che creano un effetto ottico allungato. Sono inoltre frequenti inquadrature poste al di sopra dell'occhio umano e per una resa luministica rigorosa, che mette in risalto ogni punto dell'opera d'arte grazie alla sua

⁴¹⁹ Cfr. *Fotografi*, in A. BACCHI, F. MAMBELLI, M. ROSSI, E. SAMBO, *I colori del bianco e nero*, Fondazione Federico Zeri, Bologna, 2014. p. 165.

diffusione uniforme. All'interno del corpus di Giusta Nicco Fasola è stato trovato un esemplare di produzione Alinari (n. 10530) raffigurante *Gli angeli recano il pane a S. Domenico ed ai suoi compagni, dettaglio dell'arca del detto santo. Chiesa di San Domenico, Niccola Pisano*. Databile dal 1890 c.a.



Diapositive su vetro alla gelatina bromuro d'argento

Le fotografie sono costituite da almeno due elementi: il supporto e le sostanze fotosensibili. Struttura e composizione si presentano tuttavia in modo complesso: possono essere impiegate diverse sostanze leganti (collodio, albume, gelatina) con l'aggiunta di viraggi chimici o attraverso colorazione manuale, l'utilizzo di stabilizzanti e coloranti con l'aggiunta di strati protettivi. La tecnica della lastra di vetro con emulsione argento-gelatina "secca" si consolidò intorno al 1875 grazie a Richard Leach Maddox arrivando alla realizzazione del procedimento fotografico negativo/positivo e nel 1880 producendo negativi in vetro alla gelatina in confezioni di diverse dimensioni pronte all'uso. Le lastre alla gelatina sono rimaste in uso per lungo tempo a livello professionale quando furono soppiantate da materiali plastici di più piccole dimensioni.



Alinari – diapositive da proiezione conservata presso il D.I.R.A.A.S.

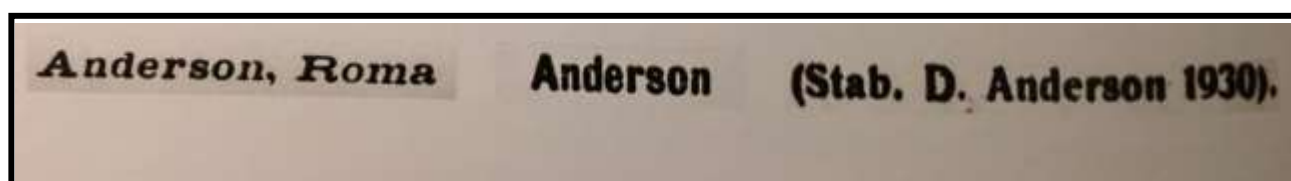


DOMENICO ANDERSON

(Roma, 1845 – 1963)

La famiglia Anderson era originaria dell'Inghilterra e ha lavorato a Roma per circa tre generazioni nell'ambito della fotografia d'arte. Isaac Atkinson con il nome di James Anderson (Giacomo) a partire dal 1845 – 46 si dedicherà interamente all'attività di fotografo. Comprendendo le possibilità di commerciali della vendita di immagini di città in seguito all'aumento del turismo nel 1859 pubblica il suo primo catalogo con 667 soggetti. Nel 1877 al momento della sua morte è un fotografo riconosciuto a Roma e anche all'estero. L'eredità del padre passa così al figlio Domenico (1854 – 1938) che prosegue la produzione di vedute e la riproduzione di opere d'arte migliorando l'aspetto qualitativo delle immagini con il passaggio dalla tecnica del collodio alla gelatina bromuro d'argento e negli anni Novanta dell'Ottocento con l'introduzione delle lastre ortocromatiche. Nel 1907 lo studio trova la nuova sede in Via Salaria 7° e dal 1930 Domenico Anderson modifica la ragione sociale della ditta in "Società Anonima Domenico Anderson". L'attività cessa nel 1963 e l'archivio viene acquistato da Alinari trovando nuova sede a Firenze.⁴²⁰

Presso il nucleo Nicco Fasola sono state rinvenute diapositive da proiezione.



⁴²⁰ Cfr. *Fotografi*, in A. BACCHI, F. MAMBELLI, M. ROSSI, E. SAMBO, *I colori del bianco e nero*, Fondazione Federico Zeri, Bologna, 2014. p. 168. Cfr. P. BECCHETTI, *La fotografia a Roma dalle origini al 1915*, Roma, 1983; P. BECCHETTI, *Una dinastia di fotografi romani: gli Anderson*, in "AFT", 4, 1986, pp. 56 – 67.

D. ANDERSON
ROMA Venezia
Venezia, e
e

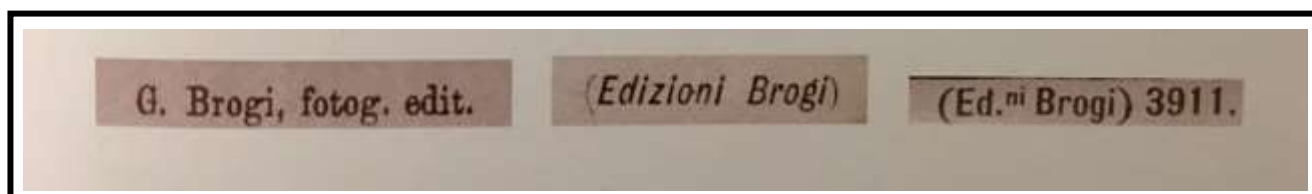


2276 - VENEZIA - Monumento a Colombo - Statua equestre - Dgt. 100 - ANDERSON ROMA

GIACOMO BROGI e un esempio di stampa al bromuro

(1822 – 1881)

Carlo Brogi è stato rappresentante ufficiale dell'industria fotografica, amministratore dell'eredità del padre Giacomo che aveva seguito lo stesso percorso formativo di Leopoldo Alinari, partendo dall'incisione e arrivando alla fotografia. E' dal 1856 che Giacomo Brogi aveva iniziato a dedicarsi alla fotografia di riproduzione di opere d'arte che proprio in quegli anni stava avendo grande successo tra studiosi, appassionati e turisti. Inizialmente Giacomo Brogi si mette in società con il fotografo – ritrattista Sollazzi per realizzare ritratti e inserire i suoi stemmi. Tra il 1856 – 59 Brogi acquista dal socio 300 – 400 negativi e l'occorrente necessario alla realizzazione delle stampe fotografiche positive fondando la sua società "Giacomo Brogi Fotografo". Nel 1865 dà alle stampe il suo primo catalogo di "soggetti artistici" interamente di sua produzione; le campagne fotografiche furono condotte su tutto il territorio italiano, principalmente nel sud e al nord con specifico interesse per Venezia, Genova e Milano. Oltre alla funzione documentaristica le fotografie Brogi mostrano caratteristiche peculiari nell'inquadratura e nell'utilizzo dei viraggi per mitigare la durezza della realtà conferendo alle immagini un gusto pittorico.⁴²¹



⁴²¹ S. SILVESTRI, *Lo studio Brogi a Firenze. Da Giacomo Brogi a Giorgio Laurati*, in "AFT", Anno X, n. 20, dicembre 1994. URL: <http://www.giacomobrogi.it/storia.html> (ultima consultazione: gennaio 2018). Le tipologie delle didascalie per gli studi Brogi, Alinari e Anderson ravvisabili sulle diapositive e sui fototipi presenti in fototeca sono tratte, come riferimento, dal volume *I colori del bianco e nero*, Fondazione Federico Zeri, Bologna.



Rinvenuta all'interno della busta "Nicola Pisano" la stampa al bromuro reca sul recto il timbro F. PINEIDER FIRENZE. La tipologia di stampa è stata riconosciuta dall'osservazione visiva della superficie che, ai lati, mostra le caratteristiche tracce dello "specchio d'argento".

STUDIO FOTOGRAFICO LIONELLO (Leonello) CIACCHI

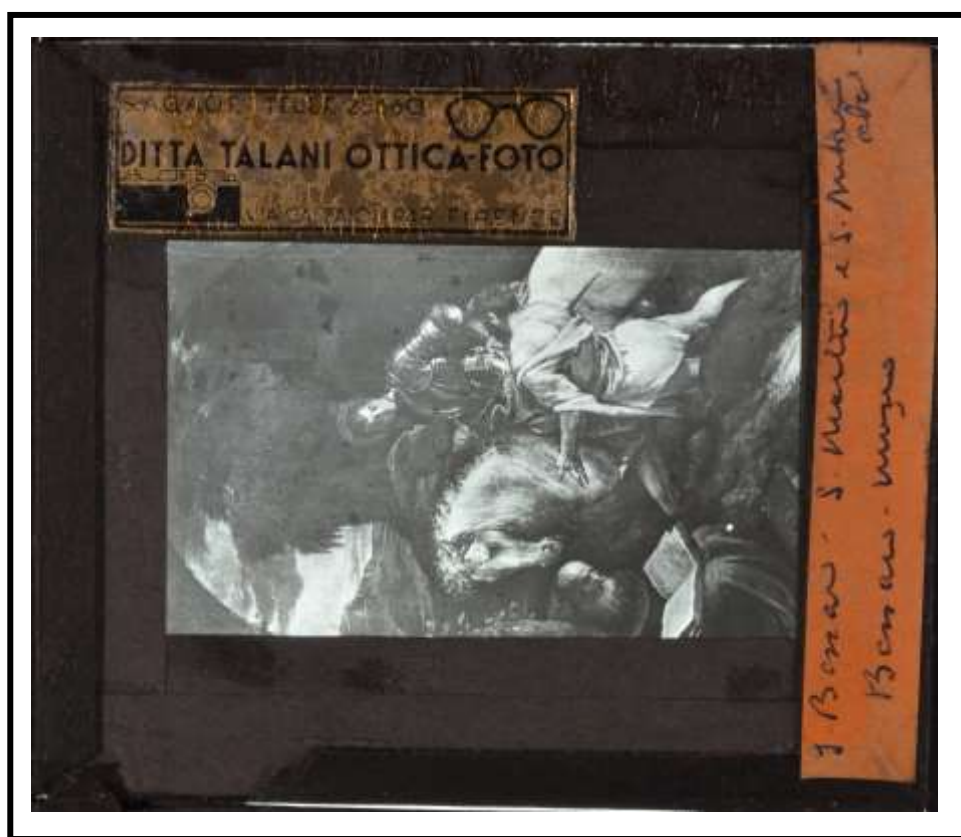
Di questo studio fiorentino non si hanno purtroppo informazioni sufficienti a delinearne un profilo storico. Sappiamo che il corpus di diapositive su vetro di Giusta Nicco Fasola è costituito in larga parte da materiali provenienti da questo studio, che risulta specializzato nella realizzazione di diapositive da proiezione. Lo studio aveva sede a Firenze in Via Romana 99 e si è occupato di riproduzioni di opere d'arte (pittura, scultura, architettura e arti applicate) tra la fine dell'Ottocento e il 1950. Le diapositive prodotte dallo stabilimento sono state eseguite con la tecnica della gelatina bromuro d'argento e sono in formato 8x8 cm e 8x10 cm. I materiali fotografici dello studio (diapositive, negativi e positivi) sono oggi conservati presso la Soprintendenza per i Beni Storico Artistici di Siena.⁴²²



⁴²² Cfr. <http://censi.aft.it/cgi-bin/fondi.cgi?pg=body&id=156>, "AFT – censimento dei fondi fotografici in Toscana; Fondo Fototeca S.B.A.S. Siena. (Ultima consultazione: gennaio 2018).

DITTA TALANI OTTICA - FOTO

Le sole informazioni riguardo questa ditta specializzata fanno riferimento all'indirizzo e agli articoli dei quali si occupano: "Ditta Talani/via Calzaioli, 10 (in faccia al ristorante Melini) articoli d'ottica-apparecchi fotografici ed accessori KODACK MATERIAS-Sviluppo e stampa- Specialità in binocoli da teatro, campagna e marina.", avviso a p. 426. V. anche alla voce "Ottici, strumenti fisici e matematici". Si occupavano inoltre della produzione di diapositive da proiezione.⁴²³



Ditta Talani Ottica – Foto: diapositiva da proiezione (D.I.R.A.A.S.)

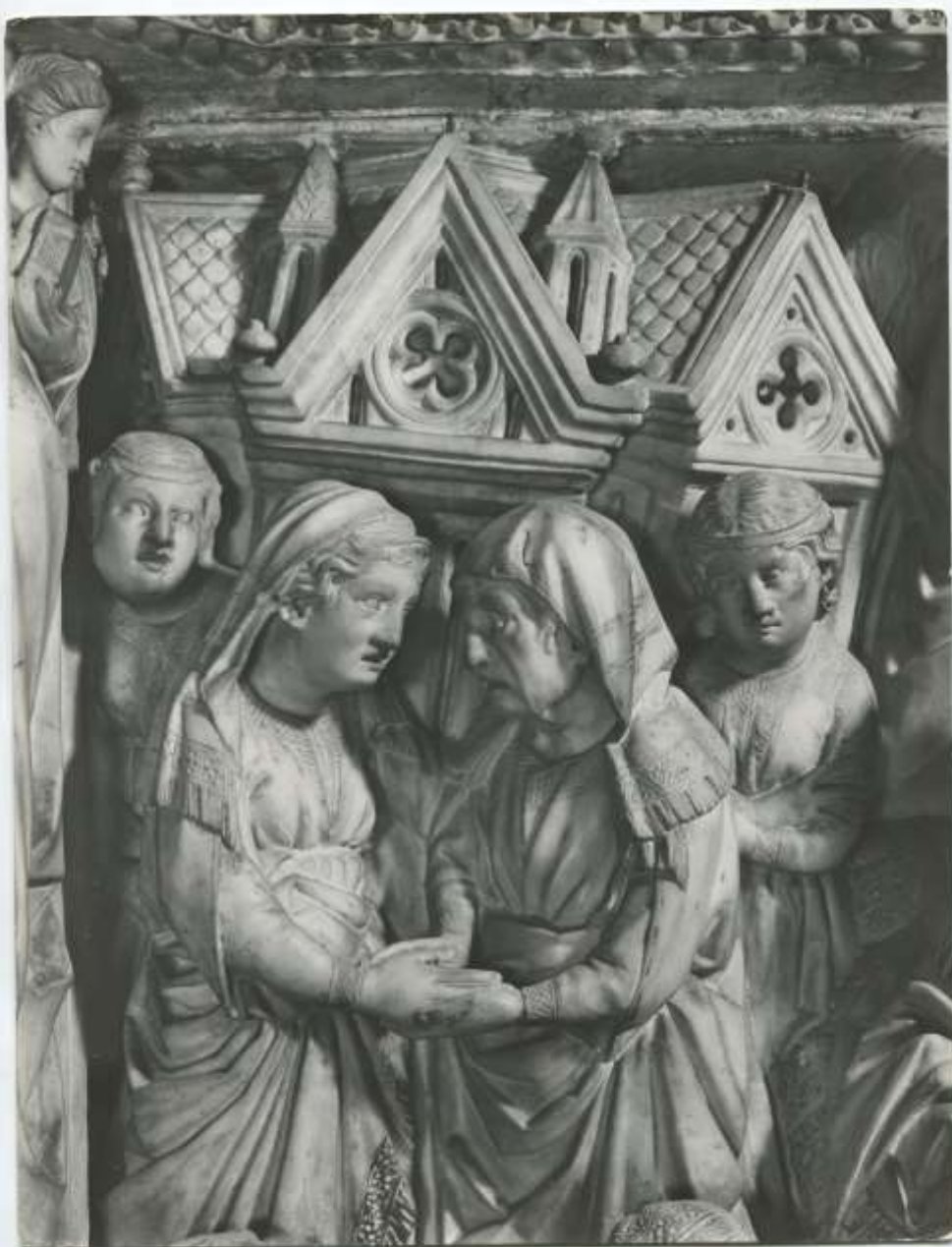
⁴²³Cfr. <http://censi.aft.it/fotografi/schede/talani/index.html> (ultima consultazione gennaio 2018).

Età della gelatina (1888 -) con stampe alla gelatina smaltata (Anni '50)

Il procedimento della gelatina a sviluppo reperibile in commercio dal 1888 fu impiegata per lungo periodo. La novità di questo procedimento è l'obbligatorietà del trattamento a sviluppo. La produzione di copie positive mediante sviluppo consentiva di aumentare notevolmente la produttività del laboratorio fotografico rendendo possibili tirature maggiori rispetto a quelle ottenute per annerimento diretto. L'intero processo andava però eseguito in camera oscura; la stampa poteva essere eseguita per contatto e per ingrandimento, tecnica consentita dalla maggiore sensibilità delle carte alla gelatina. Il procedimento era interamente industriale e prevedeva un'ampia scelta di carte, da quelle opache alle semilucide, lucide, su cui poteva essere ulteriormente aumentato il grado di lucidità introducendo una smaltatura a caldo.

Un esempio di questa tecnica è costituito dal corpora di fotografie dedicate alla fontana di Perugia. L'immagine riportata mostra un ingrandimento della statua di San Lorenzo. Si notano inoltre gli interventi diretti sulla superficie dell'immagine finalizzati al recupero dei dettagli nelle zone d'ombra.

In maggiore quantità sono le stampe su carta smaltata che costituiscono il corpora di immagini inerenti la campagna fotografica del fotografo Nicolò Cipriani per il corredo iconografico del volume su Nicola Pisano del 1940.



Nicolò Cipriani, stampa su carta smaltata, 1939 – 1940, estratto dalla campagna fotografica per la pubblicazione di Giusta Nicco Fasola su Nicola Pisano.

3.4. Conservazione e digitalizzazione

Successivamente al corretto riconoscimento delle tecniche fotografiche presenti si è deciso di includere nel progetto di gestione della fototeca la messa in sicurezza dei materiali più antichi afferenti al nucleo Nicco Fasola, al fine di predisporre contestualmente l'inventariazione e la catalogazione. L'esigenza di un corretto approccio ai materiali ha imposto inoltre una attenta valutazione relativa alla collocazione, alla manipolazione e al condizionamento del materiale fotografico. Al fine di arricchire le competenze e la formazione professionale diretta al corretto approccio per lo studio dei fototipi, sono stati seguiti corsi di formazione specifica e multidisciplinare condotti presso la Fondazione Federico Zeri di Bologna (2015 e 2017) e presso la Summer School della SISF – società italiana per lo studio della fotografia (2015).

La conservazione preventiva dei materiali si è resa necessaria al fine di evitare alterazioni irreversibili, contestualizzando tali azioni conservative all'interno della più generale attività dinamica del dipartimento di storia dell'arte, aperto quotidianamente alla consultazione dei materiali librari e iconografici ivi conservati.⁴²⁴ Come per la maggior parte degli archivi fotografici e delle fototeche di istituzioni quali Fondazioni e atenei, il passaggio dall'utilizzo personale dei materiali a quello di contesti pubblici aperti alla condivisione ha necessariamente comportato una valutazione chiara e approfondita delle buone pratiche da seguire; ai fototipi è stato attribuito un numero di inventario provvisorio giacché tale operazione riguardo i materiali di Giusta Nicco si inserisce all'interno di un progetto di più ampio respiro che ha coinvolto anche l'individuazione di ulteriori fondi tra i quali si citano:

- Fondo fotografico CNR: con immagini appartenenti all'attività della prof. Ezia Gavazza e al prof. Corrado Maltese (stampe, trasparenti e diapositive in pellicola). Di particolare interesse sono le stampe realizzate dal fotografo Gasparini, con campagne fotografiche dirette alla documentazione degli ambienti barocchi genovesi.

⁴²⁴ Cfr. L. FENZI, *La fototeca di Federico Zeri: conservazione e restauro*, in *I Colori del bianco e nero*, 2014, pp. 267 – 273.

- Fotografie e macrofotografie del prof. Franco Renzo Pesenti (molte delle quali corredate da documenti e lettere personali dirette ai fotografi come il caso



specifico del corpus di provini realizzati dai fotografi Piero Biasion e Valter Barbato, fotografi di Genova, con caso di studio specifico sui pulpiti di Nicola Pisano per il Battistero di Pisa)

- Fotografie appartenenti al periodo di insegnamento del prof. Franco Sborgi

Piero Biasion, provini, campagna fotografica per studi su Nicola e Giovanni Pisano di Franco Renzo Pesenti.

Con la collaborazione della prof. Lorenza Fenzi è stato possibile studiare un piano di conservazione preventiva dei materiali che, per quanto riguarda le diapositive su vetro, è consistito nella rimozione degli esemplari dalle scatole originali in legno e in una pulitura effettuata secondo i seguenti passaggi:

- rimozione degli esemplari dai contenitori lignei
- spolveratura degli esemplari e manipolazione con guanti in cotone

- pulitura con cotone e CONTRAD 2000 per eliminare residui di grasso e macchie dalla superficie del supporto secondario in vetro
- pulitura delle etichette e assemblaggio della carta gommata (dove necessario)
- inserimento delle diapositive in buste da conservazione a quattro lembi 9x12 cm conformi alle normative ISO 10214 e disposte secondo archiviazione verticale
- inserimento delle buste a quattro falde all'interno di scatole da conservazione 9x12 cm, 89x128x105 mm con coperchio in carta da conservazione bianca 100% alfa – cellulosa, acid free, pH 8,5 – 9,5

Per i materiali a stampa sono invece state predisposte buste in materiale plastico idoneo e certificato, inseriti a loro volta in appositi faldoni la cui consultazione viene effettuata solo con l'utilizzo di guanti in cotone. Tale procedura risulta fondamentale ai fini di conservazione degli oggetti, nonostante ciò vada a discapito della fruizione materiale dell'oggetto fotografico limitandone la lettura complessiva.⁴²⁵ Inoltre tali procedura risultano utili al fine di limitare e contenere il degrado di alcuni fototipi in particolare dal momento che in quanto oggetti di studio, le fotografie risultano in parte piegate, ospitano sulla loro superficie segni di interventi diretti, passaggi di mano e coloriture, incisioni a penna e matita o addirittura a pennarello; nonostante i problemi conservativi causati da tali interventi, come ricorda Lorenza Fenzi “*questi segni, una volta apposti, diventano essi stessi parte dell'oggetto nel suo insieme*”.⁴²⁶ La corretta manipolazione dei fototipi risulta quindi fondamentale per evitare di recare ulteriori danni all'emulsione della superficie piegata.⁴²⁷

Si è quindi deciso, contestualmente all' inventariazione e pulitura dei materiali, di avviare una prima operazione di digitalizzazione finalizzata all'acquisizione delle diapositive su vetro del nucleo più antico attribuito a Giusta Nicco Fasola. In collaborazione con il prof. Gabriele Moser (DITEN – UNIGE) e del sig. Terracciani dell'Università Federico II di Napoli è stato possibile impostare una linea guida per la digitalizzazione dei materiali su vetro, tenendo in considerazione le esistenti normative per l'acquisizione digitale (ICCD – ICCU).

⁴²⁵ Ivi, p. 268.

⁴²⁶ Ibidem

⁴²⁷ Cfr. S. BERSELLI, L. GASPARINI, *L'archivio fotografico: manuale per la conservazione e la gestione della fotografia antica e moderna*, Bologna, Zanichelli, 2000.

Le linee guida dell'ICCD risultano ad oggi obsolete, giacché ferme al 1998; le regole ICCU invece risultano in tal senso più aggiornate e sulla base delle strategie adottate anche da altri istituti di ricerca si è cercato di stabilire regole il più possibili comuni e concretizzabili dal punto di vista economico e delle disponibilità tecnologiche. L'acquisizione digitale dei materiali analogici sembra ad oggi essere una pratica consolidata ed eseguita in larga parte dalla maggior parte delle istituzioni, tuttavia iniziative di questo genere sono soggette a numerose problematiche che, da una parte si rifanno a questioni economiche (risorse umane e tecnologiche) dall'altra a problemi di tipo concettuale. Le riflessioni teoriche degli ultimi anni hanno riattivato l'interesse verso le fototeche di storia dell'arte, luoghi che conservano tutt'oggi patrimoni nascosti in uno scenario fortemente frammentato, non soltanto a livello regionale. L'arrivo del digitale ha quindi posto i settori umanistici di fronte a nuovi argomenti quali l'informatizzazione, la digitalizzazione e la fruizione dei dati (documenti e materiali fotografici) stimolando l'urgenza di ri-definire il proprio ruolo a partire da un ripensamento critico sul rapporto fototeca – fotografia/e.



L'arrivo del digitale ha attivato infatti nuove riflessioni sulla fotografia e sulle pratiche conoscitive di fototeche e archivi fotografici intesi come luoghi del sapere, stimolando un innovativo confronto con gli oggetti analogici. La sfida è oggi quella lanciata dall'oggetto fotografico nel contesto della storia dell'arte e del suo passaggio da “*strumento*” a “*fonte*”.⁴²⁸ Recenti ricerche internazionali hanno cercato di studiare e comprendere le possibili funzioni offerte dalla fotografia intesa come “oggetto complesso”; dal momento della sua istituzionalizzazione, avvenuta negli anni Settanta grazie alle riflessioni teoriche di Roland Barthes con la pubblicazione de “*La camera chiara*”, i *Material Cultural Studies* hanno sancito e definito l'esistenza di un “*linguaggio degli oggetti*” inserendo la riflessione critica nel più ampio contesto culturale, sociale e politico. Tra anni Ottanta e Novanta la riflessione sull'oggetto promossa grazie ai contributi di Elizabeth Edwards e Joan Schwartz ha assunto un punto di vista diverso, con l'applicazione, negli studi di settore, della diplomatica diffusa con la fondazione della rivista specializzata canadese “*Archivaria*”. L'interesse, soprattutto nel panorama degli archivi fotografici di storia dell'arte, è proseguito sino ad oggi arricchendosi grazie ad importanti iniziative e pubblicazioni tra le quali si citano i cicli di conferenze promosse dal Kunsthistorisches Institut di Firenze, con ricerche e approfondimenti sulla storia dell'arte a cura di Costanza Caraffa.⁴²⁹

Le ricerche recentemente condotte all'interno delle fototeche hanno quindi stimolato la comprensione dell'oggettualità della fotografia valorizzando la lettura delle caratteristiche dei fototipi, interpretando i segnali provenienti dall'immagine e non esclusivamente ravvisabili sulla “superficie” dell'oggetto. Come “oggetti fotografici” si considerano quindi non soltanto le fotografie d'autore, ma tutte le tipologie possibili di fototipi che una fototeca può ospitare, compresi i materiali didattici grezzi, che nella storia dell'arte hanno svolto un ruolo strumentale e per questo rimasti spesso nell'ombra. Si è quindi assunta piena consapevolezza delle componenti che costituiscono tali oggetti: dalle didascalie, ai contesti funzionali che ne hanno determinato l'utilizzo, le iscrizioni, i numeri, fino all'osservazione diretta dei supporti secondari capaci di restituire allo studioso il percorso di vita, prima e dopo l'arrivo nella fototeca, dell'oggetto.

⁴²⁸ Un interessante intervento in tal senso è stato quello di Tiziana Serena in occasione del convegno FOTOTECHE DI STORIA DELL'ARTE tenutosi all'Università degli Studi di Udine, Palazzo di Toppo Wassermann, 16, marzo 2017.

⁴²⁹ *Into the archive on the materiality of photographs*, C. CARAFFA (a cura di) “Photo Objects, Photographs as (research) Objects in Archaeology, Ethnology and Art History” an on-line exhibition of the BMBF-Project. URL: expo.khi.fi.it / www.khi.fi.it (ultima consultazione 12/01/2018).

I dibattiti culturali attuali hanno così spostato il centro dell'attenzione sulla ridefinizione del concetto di fotografia analogica, rivisitandola alla luce delle più attuali tendenze della fotografia digitale; da qui la necessità di ripensare le urgenze emerse in riferimento alla digitalizzazione con rinnovato spirito critico. Ma che cosa si intende per “digitalizzazione”? Quali sono le finalità di tale pratica?

La digitalizzazione dei materiali fotografici analogici implica numerosi cambiamenti: dalle radicali modifiche che coinvolgono il supporto, alla ridefinizione delle finalità dell'oggetto e dei ruoli professionali coinvolti. Tutto ciò implica l'attuazione di pratiche interpretative delle quali i professionisti afferenti ai settori umanistici devono farsi intermediari. Allo stato attuale le istituzioni sono impegnate in attività di acquisizione e gestione digitale dei propri documenti, prassi necessaria al fine di rendere fruibile on line il proprio patrimonio ad un ampio pubblico di utenti.

Tuttavia la digitalizzazione comporta la conoscenza di alcune note preliminari giacché non è possibile approcciarsi a tali operazioni senza prefissare i propri scopi e senza considerare lo statuto ontologico ed epistemologico dei materiali fotografici. E' su questi argomenti che nel 2009 fu redatto e diffuso in rete, su iniziativa di Costanza Caraffa, il documento della *Florence Declaration* nel quale viene data definizione delle caratteristiche che contraddistinguono l'oggetto fotografico analogico rispetto a quello digitale e un insieme di “buone norme” da seguire. La valutazione si estende anche agli strumenti impiegati sino ad ora, giacché non tutte le istituzioni risultano provviste delle tecnologie necessarie, non solo all'informatizzazione dei dati, ma anche alla loro conservazione, fisica e digitale.

La digitalizzazione, come suggerisce Caraffa, “è un'azione interpretativa” e l'approccio all'oggetto da parte dello storico dell'arte non può essere altro che di mediazione, cercando di rispettare la conformità morfologica dell'oggetto e riproducendone fedelmente le singole parti, infatti, come suggerisce Elizabeth Edwards, è la conoscenza del materiale analogico che sottende alla creazione degli ambienti digitali finalizzati alla loro trasmissione in rete.⁴³⁰ Per questo l'acquisizione digitale delle lastre didattiche di Nicco Fasola, considerate come veri e propri oggetti, è stata realizzata tramite doppia acquisizione (fronte e retro; recto e verso). Così come sarà, in un prossimo futuro, eseguita la digitalizzazione per il più ampio corpus delle stampe, considerare l'oggetto in ogni sua caratteristica significa riprodurre fedelmente l'aspetto e tutte le informazioni che da quello stesso oggetto provengono.

Si è deciso anche nel caso della fototeca del D.I.R.A.A.S. di avviare l'acquisizione digitale del materiale fotografico a partire dalle diapositive su vetro secondo una

⁴³⁰ E. EDWARDS, *Photographs: Material from and the Dynamic Archive*, in C. CARAFFA (a cura di) *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Deutscher Kunstverlag, 2011, p. 55.

valutazione di ordine cronologico e di urgenza conservativa. L'acquisizione ha sino ad ora interessato esclusivamente le diapositive su vetro di Giusta Nicco Fasola secondo le seguenti modalità:

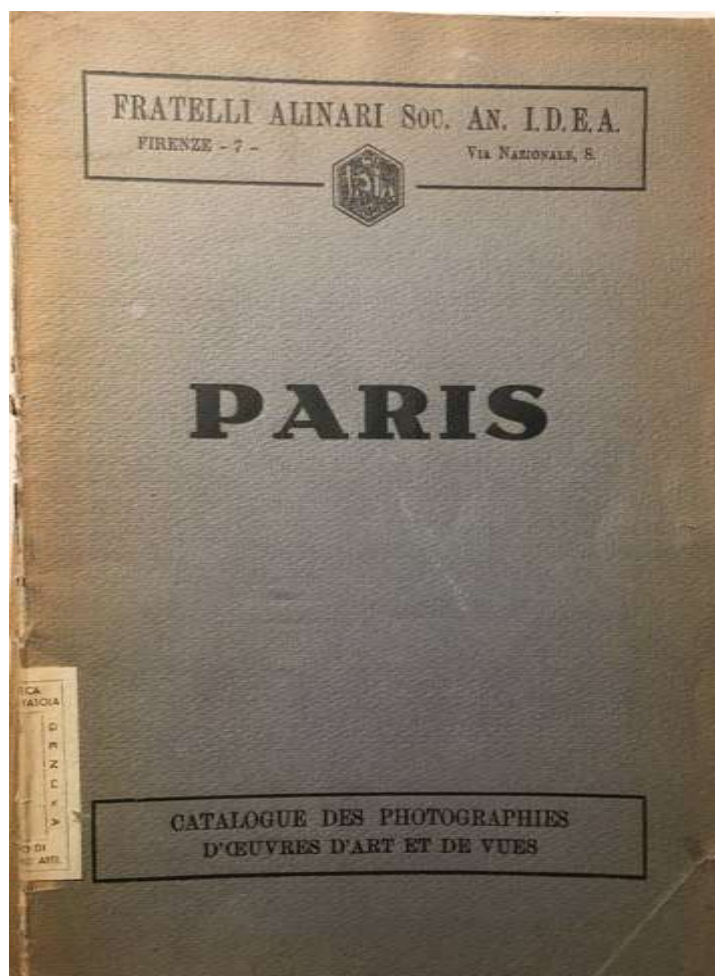
- le diapositive (in bianco e nero) sono state acquisite con macchina fotografica reflex Nikon nello spazio colore RGB (red, green, blue) a 24 bit che rappresenta le variabili delle tre componenti di base della luce colorata (scomposta nei tre colori primari) e salvate in formato grezzo RAW e in TIFF non compresso (corrispondente al livello A della normativa ICCD). E' attualmente in corso l'inserimento dei metadati relativi alle riproduzioni digitali per tracciare la biografia del file compresa la registrazione di eventuali ritocchi con Adobe Photoshop e Gimp.
- le matrici digitali sono state salvate su diversi supporti quali DVD e hard disk esterno
- dalle matrici sono stati tratti i file derivati Jpg in alta e bassa risoluzione finalizzate alla messa online delle riproduzioni (corrispondenti al libello B della normativa ICCD)
- nel caso delle stampe, l'acquisizione digitale sarà prevista attraverso l'ausilio di scanner e comprenderà sia il *recto* che il *verso* dell'immagine.

Per quanto riguarda le procedure di inventariazione e catalogazione si è inizialmente studiato l'ordinamento attuale per il quale è stato compilato un inventario di consistenza che segue i criteri adottati dal medesimo ordinamento, organizzato per autore e località geografiche. Il materiale è attualmente in corso di analisi e ad ogni fototipo è attribuito un numero di catalogo progressivo (provvisorio) che dalle diapositive si estendono ai faldoni, ai fascicoli e ai singoli fototipi ivi conservati.



Università degli Studi di Genova

Facoltà di Lettere e Filosofia



Catalogo FRATELLI ALINARI I.D.E.A. conservato presso il D.I.R.A.A.S.

3.5. I carteggi con i maestri e colleghi in tema di fotografia

Purtroppo non esistono molte informazioni riguardo all'uso della fotografia da parte di Giusta Nicco Fasola; i pochi dati di cui si dispone risalgono agli scambi epistolari avvenuti tra la studiosa e il maestro Adolfo Venturi insieme a poche altre lettere con Lionello Venturi e Carlo Ludovico Ragghianti.⁴³¹ Al contrario di altre sue colleghe, come ad esempio Mary Pittaluga e Anna Maria Brizio o come Giulio Carlo Argan, studiosi molto attivi a livello epistolare nello scambio di consigli e informazioni con altri studiosi, gli archivi presso i quali compare il nome di Giusta Nicco sono numericamente esigui.⁴³²

Al fine di restituire un inquadramento dei problemi incontrati in materia di fotografia e riproduzioni fotografie a scopo didattico ed editoriale è però possibile dare informazione di alcuni dati emersi dall'analisi dei documenti d'archivio, in particolare dalla lettura delle corrispondenze tra il nucleo degli studiosi attivi nel contesto storico artistico italiano tra gli anni Venti e gli anni Cinquanta del Novecento.

E' infatti già Matteo Marangoni che nel 1919 scrive ad Adolfo Venturi per aggiornarlo sui suoi studi, insistendo sulla volontà di scrivere un saggio dedicato a Crespi sul quale aveva raccolto appunti e materiale fotografico. In una lettera del 31 luglio 1918 si comprende che Adolfo Venturi aveva pubblicato l'articolo di

⁴³¹ Le corrispondenze si trovano all'interno del Fascicolo "corrispondenza con Giusta Nicco Fasola".

⁴³² Si citano in tal senso l'Archivio di Adolfo Venturi all'Università degli Studi di Pisa; l'Archivio di Lionello Venturi all'Università degli Studi di Roma, l'Archivio della Fondazione Carlo Ludovico Ragghianti di Lucca. Durante la ricerca sono inoltre stati individuati altri nuclei epistolari di notevole interesse che chi si scrive si promette di analizzare in studi futuri sulla carriera di Giusta Nicco Fasola e tra i quali si ricordano: la Biblioteca Civica di Rovereto dove è conservato l'archivio di Mario Utersteiner dove vengono conservati scambi epistolari con Giusta Nicco Fasola, scritti e saggi monografici dei corsi tenuti all'Università degli Studi di Genova per i corsi di filologia; Biblioteca Estense di Modena, carteggio con Giulio Bertoni (del quale fu allieva all'Università di Torino) riconducibili ad un arco cronologico compreso tra il 1937 e il 1941. Per quanto riguarda gli scambi epistolari di Annamaria Brizio e Mary Pittaluga, l'attiva partecipazione delle due studiose al confronto con i colleghi è testimoniata dalle lettere conservate presso la Biblioteca Marucelliana di Firenze, l'Archivio di Lionello Venturi all'Università di Roma e l'Archivio Adolfo Venturi all'Università di Pisa. L'interesse per la figura di Mary Pittaluga in questa ricerca soprattutto per l'utilizzo da parte della studiosa dei materiali fotografici impiegati al fine della pubblicazione di saggi e volumi per l'insegnamento della storia dell'arte nei licei è stato temporaneamente interrotto a seguito dello stato di riordino dell'intero archivio della studiosa e risulta tutt'ora non consultabile <http://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=comparc&Chiave=334901&RicProgetto=personalita> (ultima consultazione, aprile 2018). Le lettere risultano di particolare interesse per quanto riguarda le dichiarazioni di intenti migliorativi espressi da Giusta Nicco Fasola nei riguardi degli apparati illustrativi dei suoi lavori di ricerca. Biblioteca Estense di Modena: https://manus.iccu.sbn.it/opac_SchedaScheda.php?ID=167318 (ultima consultazione, aprile 2018).

Marangoni che sottolinea però come tale lavoro non fosse ultimato soprattutto per il fatto che l'apparato fotografico dovrebbe essere riordinato e nuovamente selezionato e propone ad Adolfo uno studio su Paolo Uccello ricordandogli inoltre di rimandargli appena possibile le fotografie che aveva richiesto per una pubblicazione in quanto appartenente all'Archivio fotografico degli Uffizi. Una nuova lettera datata 18 aprile 1919 riporta l'interesse sull'articolo dedicato a Paolo Uccello nel quale Marangoni propone ad Adolfo una serie di accorgimenti e modifiche di impaginazione al fine di porre a confronto il disegno del monumento equestre di Paolo Uccello e la riproduzione fotografica dello stesso in modo da sottolineare e “rendere più efficace” il confronto con i particolari.⁴³³ Sempre nella stessa lettera diretta a Venturi Marangoni lancia al maestro un monito quasi in tono di rimprovero; da una parte gli raccomanda di “*non fare delle riproduzioni troppo piccole*” e dall'altra lo invita a inviargli nuovamente la fotografia del monumento equestre di Paolo Uccello poiché si tratta “*dell'unico esemplare, copia inedita delle gallerie di cui non hanno il negativo*”. In una lettera del 10 ottobre 1924 Marangoni scrive ancora a Venturi lamentandosi dei problemi incontrati dal fotografo nella traduzione di un disegno di Parmigianino in fotografia che gli invia in allegato alla lettera; a tal proposito scrive a Venturi scusandosi, informandolo che “*il fotografo non è riuscito a fare di meglio*”. Problemi relativi ai procedimenti di ripresa e in fase di stampa erano all'ordine del giorno e facevano parte delle difficoltà del mestiere dei fotografi; tali difficoltà nella resa finale delle riproduzioni infastidivano particolarmente gli storici dell'arte come Marangoni che torna a esprimere il suo scontento in occasione di una campagna fotografica da realizzarsi *sul Caravaggio di Trieste* dove “*a causa del brutto tempo non si riesce ancora a ottenere una buona fotografia*”. Ma è in una lettera del 9 luglio 1936 che si coglie nuovamente l'importanza dello strumento fotografico da parte di Marangoni che coglie l'occasione per giustificarsi con Adolfo Venturi della sua pubblicazione sul Carloni che considera la sua peggiore ricerca a causa del fatto che è stato costretto “*a lavorare su poche e cattive fotografie*”. Gli scambi epistolari con Venturi proseguono nel corso degli anni Trenta fino al 1941; del 1937 – 38 sono altre due lettere nelle quali Marangoni accenna a questioni legate alla fotografia. Nella prima lettera datata 6 dicembre 1937, Marangoni risponde ad una lettera di Venturi sostenendo di disporre di un “*magno archivio fotografico a Pisa*”; la risposta di Marangoni fa pensare ad un precedente scambio epistolare nel quale si sottolinea nuovamente l'attenzione degli storici dell'arte riposta nell'accumulo di riproduzioni fotografiche tali da costituire importanti nuclei di lavoro personali, spesso utili anche

⁴³³ Archivio Adolfo Venturi, Università degli Studi di Pisa, Corrispondenza tra Matteo Marangoni e Adolfo Venturi, Lettera di Matteo Marangoni ad Adolfo Venturi, 18 aprile 1919.

come materiale di scambio e prestito tra colleghi, testimoniando al contempo la gelosia dimostrata dagli stessi per questo materiale che, da semplice riproduzione, assume per gli storici dell'arte un valore di vero e proprio oggetto, custode di dati scientifici, di scoperte e osservazioni personali che riguardano anche lo stile dei fotografi, il modo di organizzare il lavoro e di realizzare i propri scatti. Il 22 aprile 1938 Marangoni, in una lettera inviata in risposta ad Adolfo Venturi, lascia presumere che si sia parlando della città di Genova; infatti, pare che il maestro lo avesse contattato per chiedergli in prestito alcune fotografie giacché nella risposta di Marangoni viene sottolineata la disponibilità limitata dell'argomento richiesto dal maestro. Marangoni quindi si sofferma sull'unica fotografia di cui dà informazioni a Venturi, un'immagine della Loggia di Banchi "*che è del Brogi*".⁴³⁴ Lo studioso fornisce inoltre interessanti dettagli sulle modalità operative del fotografo sostenendo che in questo caso però Brogi ha dato un taglio particolare alla fotografia, quasi come se fosse un particolare, un'inquadratura che però non pare soddisfare al meglio le sue aspettative tanto da scrivere a Venturi che avrebbe chiesto al fotografo una versione "intera" della stessa fotografia.

Differente è invece la situazione dei rapporti di Adolfo Venturi con Mary Pittaluga, allieva a Torino del figlio Lionello nel cui scambio epistolare emergono spesso riflessioni sulle riproduzioni fotografiche oltre che sui corsi di studio universitari. Si tratta di un gruppo di lettere scritte dai due studiosi tra il 1920 e il 1945, anni nei quali Venturi si occupa della raccolta di fotografie per le sue ricerche e al contempo conduce la sua battaglia per l'insegnamento della storia dell'arte. Il 16 febbraio 1924 Venturi le ricorda che deve inviarle le foto per la pubblicazione su Tintoretto, che sarà una delle opere migliori di tutta la produzione di studi della Pittaluga; le riproduzioni inviate da Venturi riguardano due ritratti di Tintoretto specificando che uno dei due dipinti è intatto ed è stato attribuito a Tiziano, mentre l'altro è stato danneggiato dal restauratore ma è attribuito a Tintoretto. Oltre agli approfondimenti sulle ricerche, le lettere con Mary Pittaluga risultano importanti per le informazioni dettagliate fornite da Venturi negli anni in cui si svolgevano le iniziative più importanti da lui promosse per l'inserimento della storia dell'arte nei licei; Venturi scrive infatti il 18 marzo 1929 di voler incrementare i materiali didattici oltre che nelle università all'interno delle strutture didattiche liceali dotando le aule di macchine da proiezione, diapositive, tavole e visori.

⁴³⁴ Archivio Adolfo Venturi, Università di Pisa, Carteggio di Adolfo Venturi con Matteo Marangoni, Pisa, 22 aprile 1938.

Dalla ricerca svolta presso l'archivio della Scuola Normale di Pisa si è avuto modo di confermare i rapporti epistolari intercorsi tra i maestri della storia dell'arte ma anche con i propri allievi. Tra le corrispondenze con Adolfo Venturi sono quindi emerse anche le lettere della studiosa al noto storico dell'arte modenese; nonostante la parzialità dei documenti esistenti, è comunque stato possibile intendere, che nella maggior parte delle loro conversazioni il centro di discussione di Nicco Fasola era focalizzato sulla necessità di informare il maestro in merito ad articoli e saggi in fase di stesura, con particolare attenzione rivolta al lavoro di ricerca condotto su Nicola Pisano (1941) e alla qualità delle immagini fotografiche da impiegare per le pubblicazioni, ottenendo in risposta dal maestro consigli e opinioni.⁴³⁵

Tali lettere risalgono ad un periodo compreso tra il 1924 al momento della laurea di Giusta Nicco e il 1940, databili in riferimento agli studi sui quali la docente informa Adolfo Venturi; gli argomenti delle conversazioni si estendono inoltre alla stesura dei saggi su Jacopo della Quercia, ai lavori sulla monografia di Nicola Pisano fino agli articoli di architettura e pittura, in particolare sul Savoldo. Nodo tematico centrale nello scambio epistolare con Adolfo Venturi è però certamente il volume su Nicola Pisano, pubblicazione del 1941 nella quale la studiosa attribuisce alla mano dell'artista le sculture del battistero di Pisa e avvia una nuova concezione dell'arte medievale sottolineando inoltre la presenza di Arnolfo di Cambio, una figura che ha trovato solo in studi successivi la sua più compiuta affermazione nel campo della storia dell'arte medievale. In una lettera datata Firenze, 5 Aprile, Giusta Nicco informa il maestro di aver ricevuto dal Prof. Bertoni⁴³⁶ *una borsa di duemila lire*⁴³⁷, impiegata per la realizzazione di nuove fotografie, specificando che i fondi sarebbero stati finalizzati alla realizzazione di riproduzioni di particolari delle opere di Nicola

⁴³⁵ In data 25 marzo 2015, in accordo con il Dott. Umberto Parrini sono state avviate le ricerche presso l'Archivio Adolfo Venturi, Università degli Studi di Pisa, al fine di conoscere i rapporti intercorsi tra Giusta Nicco Fasola e Adolfo Venturi. Durante il medesimo incontro sono state consultate anche le corrispondenze tra Lionello Venturi ed Eugenio Battisti (Lettere di Lionello Venturi a Eugenio Battisti, 1950-1960). Corrispondenza di Adolfo Venturi con Giusta Nicco Fasola; Lettera di Giusta Nicco Fasola ad Adolfo Venturi. La lettera riporta la seguente dicitura: Firenze, 5 aprile. Non viene indicato l'anno.

⁴³⁶ Si fa riferimento a Giulio Bertoni (1878 – 1942) professore ordinario di filologia romanza all'Università di Friburgo di Svizzera, poi a Torino e dal 1928 a Roma del quale Giusta Nicco è stata allieva durante gli anni universitari torinesi.

⁴³⁷ In questa lettera Nicco Fasola fa riferimento alla "Borsa Volta" conferitale dalla Reale Accademia d'Italia di cui discorre anche in una corrispondenza con il prof. Giulio Bertoni in data 26.03.1938. Sono gli anni che coincidono infatti con i lavori sul Nicola Pisano; nella lettera Giusta ringrazia il professore per l'appoggio e per la somma ricevuta informandolo che la somma sarebbe stata impiegata al fine di migliorare la qualità dell'apparato illustrativo. CC. 5r – 6v, Carteggio Nicco Fasola, Giusta – Bertoni, Giulio, Biblioteca Estense, Modena.

Pisano e afferma che: *“forse non basteranno, ma sono un aiuto buono”*⁴³⁸. Sempre nella medesima lettera del 5 Aprile, Giusta Nicco sottolinea la preziosità del materiale illustrativo sostenendo che *“almeno il materiale fotografico inedito dovrà rendere necessaria l’opera di tutte le biblioteche”* e chiede a Venturi se fosse disponibile a scrivere una presentazione della sua ricerca sul Pisano oltre a qualche consiglio sull’editore al quale presentare il lavoro.

Oltre a sostenere l’innegabile contributo critico proveniente dal corretto ed esaustivo coordinamento tra testo e fotografie, la studiosa ribadisce la necessità di impiegare, soprattutto per le pubblicazioni, delle buone riproduzioni fotografiche, strumenti che, come affermato in precedenza da Roberto Longhi e Bernard Berenson, sembrano non essere mai quantitativamente sufficienti per la comprensione del discorso critico sulle opere, ricordando, inoltre, che tali materiali avevano per l’epoca un costo considerevole; questo giustifica la presenza sul verso di molti fototipi della scritta *“proprietà riservata Fasola”*. Dalla corrispondenza emerge la dedizione e la cura con le quali Giusta Nicco si è approcciata al lavoro sul Pisano; in una lettera datata *“Firenze, 6 giugno”* Nicco Fasola scrive ad Adolfo per informarlo che alla metà del mese avrà completato il saggio su Nicola e che avendo dovuto compiere ulteriori ricerche a Siena, si recherà dall’editore dopo il 20 giugno.⁴³⁹ In più occasioni infatti la studiosa ricorda al maestro di restituire le fotografie che spesso venivano date in prestito da un istituto ad un altro. In un’altra lettera datata *“Firenze, 22”* Giusta ringrazia Venturi di averle suggerito lo studio del Pulpito di San Vittore in Lazio; è in questa brevissima lettera che compare nuovamente il riferimento al nipote (Guido Fasola) che nell’occasione ha eseguito fotografie a dire della studiosa *“riuscite benino”*.⁴⁴⁰ Nel carteggio con Adolfo Nicco Fasola informa sui suoi studi in corso e sulle ditte fotografiche consultate, tra le quali emerge la Fratelli Alinari alla quale la studiosa fece riferimento per il volume su Nicola Pisano selezionando le immagini e gli ingrandimenti da impaginare.

Nelle sue lettere al maestro sono quindi due gli argomenti fondamentali delle conversazioni: la richiesta di opinioni sulla prosecuzione del lavoro del Pisano e l’attenzione sullo studio del Savoldo, che la studiosa intendeva proporre per una pubblicazione sulla rivista *“L’ARTE”*. In merito alla stesura di questo articolo, Giusta

⁴³⁸ Ibidem

⁴³⁹ Archivio Adolfo Venturi, Università degli Studi di Pisa, Corrispondenza di Adolfo Venturi con Giusta Nicco Fasola; Lettera di Giusta Nicco Fasola ad Adolfo Venturi, datata Firenze, 6 giugno.

⁴⁴⁰ Archivio Adolfo Venturi, Università degli Studi di Pisa, Corrispondenza di Adolfo Venturi con Giusta Nicco Fasola; Lettera di Giusta Nicco Fasola ad Adolfo Venturi, datata Firenze, 22.

ribadisce al maestro la difficoltà nel reperire le fotografie sostenendo di “*aver stampato molte foto*” e di aver anche speso per tali stampe una somma di denaro considerevole, soprattutto per gli ingrandimenti. In un’altra lettera (presumibilmente datata Firenze, 20) sempre in riferimento all’articolo sul Savoldo, Nicco Fasola scrive al maestro in merito alla qualità delle fotografie sostenendo l’ottimizzazione della qualità della stampa; inoltre, pur informando della difficoltà di trovare le immagini adatte, al fine di evitare l’effetto definito dalla stessa come “riempimento pagine” e la ridondanza di accostamento testo-immagine, Giusta propone a Venturi di dividere l’articolo in due parti.

Interessanti ma sempre concentrate sulla produzione del volume sulla Fontana di Perugia sono inoltre le conversazioni con Lionello conservate presso l’archivio Lionello Venturi all’Università degli Studi di Roma “La Sapienza” nelle quali Giusta chiede inoltre consigli al professore in merito all’attrezzatura didattica da acquistare. Pur mancando spesso un riferimento cronologico preciso se non per una lettera di risposta di Lionello Venturi a Nicco Fasola che lo scambio epistolare fa riferimento ai primi anni di insegnamento di Giusta a Genova. Lo si evince dal fatto che la studiosa chiede a Lionello informazioni tecniche specifiche che riguardano le attrezzature da proiezione utilizzate all’Università di Roma esprimendo la sua perplessità su quella da acquistare per l’Università di Genova; la risposta di Venturi fornisce riferimenti precisi affermando che “*non essendo soddisfatti della precedente macchina , abbiamo deciso di comprare questa che pare sia la migliore in Italia: Optical Vitalba – Ottica Zeiss, Via del Corso 174, Roma, epidiascopio culturale grande modello, lire 250.000*”.⁴⁴¹

La comunicazione tra i due professori risale al 1950; la data è certamente coincidente con il periodo in cui Nicco Fasola, assunto l’incarico genovese da qualche anno, di trova a dotare l’Istituto di storia dell’arte della strumentazione necessaria alla didattica. E’ certo quindi che le diapositive del D.I.R.A.A.S. appartengano a qualche anno dopo, forse ad un periodo compreso tra il 1950 e il 1953 anno in cui, come attestato dall’estratto del verbale dell’Università di Genova si evince che Nicco Fasola aveva provveduto al rinnovamento della strumentazione dell’Istituto con l’acquisto di diapositive e altri materiali. Molte diapositive sono state tuttavia realizzate a partire dai libri e dalle stampe fotografiche e sono state con probabilità utilizzate almeno fino alla fine degli anni Sessanta.

⁴⁴¹ Lettera di Lionello Venturi a Giusta Nicco Fasola, Roma, 6 maggio, 1950, Archivio Lionello Venturi, Università degli Studi di Roma “La Sapienza”.

Purtroppo la scarsità dei documenti non permette di conoscere altri dettagli giacché le comunicazioni con il maestro sono state interrotte dalla stessa Giusta in una lettera datata 7 marzo e inviata da Fiesole, con la quale la studiosa scrive ad Adolfo Venturi in merito alla guerra informandolo della chiusura degli invii postali.

Si indagano ora le scelte della docente per l'organizzazione delle immagini in relazione ai testi confrontando i volumi di provenienza delle fotografie contestualmente allo studio dei documenti d'archivio. Nelle pagine che seguono vengono mostrate le concordanze riscontrate tra numerose stampe positive e testi monografici della studiosa torinese.

A tal proposito sono stati presi in esame due casi di particolare interesse; il primo riguarda la monografia su Nicola Pisano edita nel 1941, nel quale il corpus fotografico è costituito in parte da fotografie ascrivibili ai Fratelli Alinari, il secondo riguarda lo studio sulla fontana di Perugia, nel quale il cospicuo corpus di immagini è stato realizzato sotto la supervisione di Giusta Nicco Fasola con il supporto tecnico del nipote, Guido Fasola. Per completezza e come guida alla comprensione degli esempi, nell'illustrazione di queste pagine vengono affiancati il positivo conservato presso il D.I.R.A.A.S. e la rispettiva riproduzione impaginata nei volumi.

3.6. *Nicola Pisano. Orientamenti sulla formazione del gusto italiano*, F.lli Palombi Editori, Roma (1941)

Il vasto argomento di ricerca che ha impegnato Giusta Nicco Fasola intorno a Nicola Pisano ha segnato il suo principio di orientamento verso ricerche e idee critiche dell'arte, quest'ultima intesa come attività capace di assorbire e tradurre tutta la vita dello spirito: *“quest'opera aspirava a raggiungere una completezza, assorbendo problemi minori della nostra formazione culturale e mi parvero essenziali per orientarsi nell'interpretazione della nostra storia ; il problema di Nicola Pisano era posto con decisione e questioni minori (sono state trattate) in modo nuovo e stimolante ; curai molto anche la parte filologica, con una lettura dei documenti, nuova lettura e interpretazione delle scritte e del complesso della fonte di Perugia.”*⁴⁴²

Oggetto, come detto poco sopra, di corrispondenze tra la studiosa e il maestro Adolfo Venturi, il Nicola Pisano è un'opera preziosa che raccoglie una prima e completa disamina dell'opera del noto scultore pisano inserito nel più ampio



contesto della cultura artistica medioevale.

In questa ricerca viene inoltre anticipato lo studio sulla fontana di Perugia, che sarà oggetto di una più completa disamina nella pubblicazione successiva del 1951 e anticipata dal saggio dal titolo “Gli inizi della Fontana di Perugia” momento in cui la studiosa porta per la prima volta in evidenza il contributo di Arnolfo di Cambio all'opera monumentale della fontana.⁴⁴³

Il volume su Nicola Pisano si divide in due parti: nella prima parte dal titolo “Problemi della spiritualità medievale e grandezza del Duecento”, la studiosa riflette sull'importanza del ruolo svolto da Nicola Pisano nella fondazione dello

⁴⁴² ACFGNF, Famiglia Fasola, Carteggio e documenti, fasc. 30, n. 1 e Ivi, Giusta Nicco Fasola, Documenti personali, fasc. 28, sottosc. 2, n. 12. Pubblicata in R. SANTOLAMAZZA (a cura di) l'Archivio di Cesare Fasola e Giusta Nicco Fasola (1860 – 1965).

⁴⁴³ G. NICCO FASOLA, *Gli inizi della Fontana di Perugia*, Estr. da “Studi medievali” 17, n.1, 1951, pp. 124 – 130.

spirito occidentale, cogliendo lezioni dalla romanità e dall'arte bizantina. Per avvicinarsi a Nicola nei suoi momenti di più alta felicità espressiva occorre osservare le opere realizzate a Siena e a Perugia portando in primo piano gli elementi classicisti della sua arte e spiegando quali essenzialmente risalgono all'una o all'altra fonte. Nell'opera di Nicola si riconoscono corrispondenze tra la Madonna della Natività di Pisa e figure di sarcofagi romani; la Madonna dell'Adorazione dei Magi trova corrispondenze con la Fedra, il sacerdote della Presentazione con il Bacco del vaso greco; si tratta di elementi che secondo la studiosa sono stati accettati ed elaborati dal pensiero dell'artista che su di essi ha potuto costruire il proprio percorso stilistico.

L'interesse primo della studiosa è quindi capire il ruolo giocato dal classicismo nel lavoro di Nicola Pisano; la *Natività* del pulpito di Pisa apre la nota serie delle sue opere nonché il percorso di maturazione artistica dello scultore, opere nelle quali sono già evidenti le collaborazioni di Arnolfo e Giovanni. Nel volume la studiosa affronta nuovamente il tema delle influenze del classicismo su Nicola ponendole in relazione al suo percorso di maturazione artistica e ad opere successive ai primi periodi di attività. La parte iniziale di questo studio colloca la figura di Nicola nel più ampio contesto del Duecento, in rapporto alla letteratura, alla poesia e al sopraggiungere dell'Umanesimo. La seconda parte invece dal titolo "L'opera e l'arte di Nicola Pisano" si addentra maggiormente nelle problematiche relative alla costruzione delle opere, inquadrando la sua figura nel più ampio contesto dell'arte e dello spirito medievale. La studiosa inoltre accenna alla seconda metà del XIII secolo, quando Nicola iniziò la sua attività e contestualmente, in Europa, iniziarono a produrre i primi cicli, le grandi sculture di Chartres, di Reims, a Santiago di Compostela e di Namburg. La scultura monumentale riapparve in operazioni artistiche che coinvolsero grandi complessi architettonici, che inizialmente legarono e successivamente librarono le sculture delle figure umane. Lo spiritualismo cristiano aveva ravvivato il corpo dell'uomo vedendovi le forme della rivelazione divina; il risultato fu quindi l'idealizzazione della figura umana; assistendo all'animazione sempre più estesa delle forme si giunse alla nascita del gotico con i suoi problemi di mutevole spazialità corporea, di vivificazione delle masse, di sintesi compositiva e lineare, di movimento e interesse di luce, di armonia decorativa, che non è possibile ricondurre a schemi predefiniti.⁴⁴⁴

Il Nicola Pisano costituisce un'opera monografica importante non solo per l'inquadramento dell'artista nel suo contesto di appartenenza culturale, e per l'analisi

⁴⁴⁴ G. NICCO FASOLA, *Nicola Pisa, Orientamenti sulla formazione del gusto italiano*, F.lli Palombi Editori, 1941, p. 74.

approfondita della sua maturazione stilistica nelle opere, ma anche dal punto di vista iconografico, lo studio si presenta come un imponente corpus di riproduzioni, le cui stampe originali sono state riscoperte all'interno di una cartellina dal titolo "Pisano" presso i locali del D.I.R.A.A.S. Questo studio è inoltre anticipatore di ciò che la studiosa approfondisce nel secondo volume in esame, pubblicato a quasi dieci anni di distanza e interamente dedicato alla fontana di Perugia. La distanza temporale tra i due volumi ha permesso inoltre di mostrare l'evoluzione nel tempo della fontana e la prosecuzione dello studio specifico sulla collaborazione tra Nicola Pisano e Arnolfo di Cambio. Il corpus fotografico del volume risulta quindi di notevole interesse sia perché restituisce un periodo preciso della vita del monumento perugino, sia perché costituisce un esempio di campagna fotografica coerente, una serie fotografica rintracciata presso i locali del D.I.R.A.A.S. grazie alla presenza di timbri che hanno da una parte confermato la provenienza e la proprietà della docente.

I timbri e le scritte riscontrabili sul verso delle fotografie che costituiscono il corpora di stampe su Nicola Pisano riportano i seguenti timbri:

- Timbro che indica il nome e cognome della studiosa e l'indirizzo di residenza
- Scritta a penna "Omaggio della prof. Nicco Fasola" quasi certamente di pugno delle ex allieve).
- Etichette che riportano come di consueto, le informazioni delle grandi case fotografiche tra le quali emergono le edizioni Alinari Firenze, le edizioni Brogi, Firenze e le edizioni Anderson, Roma.
- Un piccolo gruppo di 4 stampe porta invece sul verso i seguenti timbri: CROCI ENEA – FOTOGRAFO EDITORE, VIA BENGASI 47, BOLOGNA e FOTOGRAFIA FELICE CROCI – Bologna. Le fotografie sono segnalate nel volume come donazioni di Adolfo Venturi.
- Il timbro "PISANO" ha permesso l'individuazione dell'intero corpus impiegato per la pubblicazione.
- Sui versi sono inoltre riportati diverse numerazioni, alcune cancellate. I numeri sono distinguibili sulla base delle diverse grafie presenti, dei colori delle matite utilizzate e nella posizione che si ripete sistematicamente nello stesso modo sui versi delle stampe. Questi elementi hanno favorito la suddivisione di nuclei fotografici coerenti costituiti anche in seguito ad altre osservazioni tra le quali le dimensioni delle stampe; si tratta di medi e piccoli formati che costituiscono

diverse serie di immagini corrispondenti a quelle impiegate per la pubblicazione.

Il formato 11,5x16,5 cm è ricorrente nelle fotografie che raffigurano le statuette della Fontana di Perugia. Si tratta di scatti realizzati con una tecnica di ripresa standardizzata, che prevede un punto di vista frontale rispetto alla scultura, che non segue l'orientamento del manufatto ma quello del punto privilegiato dall'osservatore. Le riprese sono state eseguite dallo stesso fotografo e la numerazione posta in alto a destra si ripete su tutti gli scatti confermando l'appartenenza degli scatti ad un'unica serie (n. 4900). Tuttavia tale serie era già stata individuata secondo una differente numerazione ricorrente sul verso (n. 82) scritta con matita blu e cancellata per essere sostituito con la nuova numerazione. Potrebbe quindi trattarsi di una precedente



inventariazione della quale al momento non è stato possibile individuare l'origine. La scritta "Omaggio della prof. Nicco Fasola" fornisce un'ulteriore conferma circa la proprietà delle immagini stampate su carta smaltata. Le dimensioni delle fotografie corrispondono inoltre a quelle della riproduzione sul volume.



I versi delle fotografie raffiguranti le statuette della Fontana di Perugia. Omaggio della prof. Nicco Fasola con timbri, numeri e iscrizioni.

Vi è poi un cospicuo numero di fototipi di dimensione 20x25 cm che riportano contestualmente il timbro PISANO e il timbro UNIVERSITA' DI GENOVA, ISTITUTO DI STORIA DELL'ARTE 4, VIA BALBI – 16126 GENOVA TEL. 293719. Alcune di queste, ma non tutte, riportano anche il timbro personale di Nicco Fasola. La stampa su carta smaltata, le dimensioni e le caratteristiche di ripresa fanno supporre che il corpora di fotografie appartenga ad un unico nucleo realizzato dallo stesso fotografo; probabilmente si tratta di una vera e propria campagna fotografica. Le diverse grafie a matita e a pennarello che si trovano sul vero fanno presumere che tali immagini siano state impiegate anche in studi successivi; il corpora è ricco di dettagli; considerata la qualità e la ricchezza di definizione degli particolari con una messa a fuoco ottimale si può ipotizzare che gli scatti siano stati realizzati direttamente in modo ravvicinato e che non si tratti per tanto di ingrandimenti eseguiti successivamente. La maggior parte di questi scatti riguardano le sculture dei pulpiti di Nicola Pisano sui quali Nicco Fasola fornisce importanti informazioni all'interno del saggio.

Il pulpito di Pisa (1259 – 1260)

Parlando del pulpito di Pisa la docente spiega le motivazioni secondo le quali la Toscana di epoca romanica fu il luogo determinante nel quale Nicola sviluppò la sua arte, ricollocando però la sua formazione all'interno del singolare momento culturale che ruotò intorno a Federico II poiché se l'imperatore sognava l'impero universale e desiderava che l'arte gli corrispondesse, Nicola ebbe l'ambizione di portare la sua scultura sul piano di validità universale al pari di quella dell'arte classica.⁴⁴⁵ Nicco Fasola ravvisa inoltre in questa opera una vicinanza stilistica all'arte meridionale facendo riferimento al pulpito di S. Vittore in Lazio (del quale ebbe notizia da Adolfo Venturi)⁴⁴⁶ e all'inserzione delle figure di profeti nei pennacchi degli archi, che vista per la prima volta a Salerno, fu in seguito ripetuta. Ma il pulpito di Pisa è un'opera chiaramente toscana, nella quale viene inserita la narrazione visibile della storia cristiana.

La Tavola 1 rappresenta infatti il pulpito del battistero di Pisa, l'immagine serve alla docente a sostegno delle sue affermazioni e introduce qui un'informazione interessante in merito al colore del pulpito: *“la lampada del fotografo ha illuminato*

⁴⁴⁵ Ibidem

⁴⁴⁶ Lettera di Giusta Nicco Fasola ad Adolfo Venturi, Archivio Adolfo Venturi, Università degli Studi di Pisa. In questa lettera Giusta ringrazia il maestro per averle indicato il pulpito di San Vittore informandolo che insieme al nipote Guido si è recata sul posto per eseguire le fotografie. Dal tono della lettera, non sembrano averla soddisfatta a pieno.

sullo sfondo del Giudizio piccoli resti d'oro e d'azzurro formanti un fondo turchino con rosette d'oro e un pezzetto di rivestimento vitreo".⁴⁴⁷

Grazie infatti ad una serie di verifiche e ricerche condotte al fianco della sig.ra Daria Vinco della Soprintendenza di Genova è stato possibile confermare l'effettiva realizzazione della campagna fotografica affidata da Giusta Nicco Fasola al fotografo fiorentino Nicolò Cipriani (Ravenna, 1892 – Firenze, 1968). Dal 1920 Cipriani fu il fotografo del Gabinetto fotografico della Soprintendenza di Firenze e viene citato da Giusta Nicco Fasola nei crediti fotografici per la realizzazione della campagna sulle opere di Nicola Pisano; il fotografo era evidentemente specializzato nella realizzazione di campagne attrezzate *ad hoc* per lo studio delle opere d'arte, infatti, grazie al lavoro svolto dalla Fondazione Giorgio Cini, è nota l'attiva collaborazione del fotografo con numerosi committenti privati per i quali svolse servizi fotografici sul paesaggio della campagna toscana o come fotografo di opere d'arte con servizi realizzati per rinomati studiosi tra i quali si citano Aby Warburg, Giuseppe Fiocco, Ugo Ojetti, Adolfo Venturi, Roberto Longhi e Bernard Berenson. Cipriani si occupò inoltre della documentazione fotografica di alcune importanti esposizioni d'arte tra le quali si ricordano Pittura italiana tra '600 e '700 (Palazzo Pitti, 1922) e la Mostra storica del libro illustrato del 1927 e fu collezionista e archivista di immagini, ritagli, articoli di giornale sui quali trascrisse indicazioni bibliografiche utili allo scopo di realizzare un ambizioso progetto inerente una enciclopedia illustrata dell'arte italiana che il fotografo ha nominato *Fotografia italiana*.⁴⁴⁸

⁴⁴⁷ G. NICCO FASOLA, Nicola Pisano, p. 86.

⁴⁴⁸ Nicolò Cipriani è stato fotografo, collezionista e archivista che svolse la sua intensa attività lavorativa a Firenze. Il fondo fotografico Cipriani è stato acquisito dall'Istituto di Storia dell'Arte e conservato presso la Fondazione Vittorio Cini di Venezia. L'acquisizione della prima parte del risale al 1958 ed è costituita da fotografie, appunti, ritagli di giornale, cartoline e notizie riguardanti l'autore e la tecnica utilizzata. La seconda fase di acquisizione è invece avvenuta successivamente al 1960 e riguarda il materiale giunto a San Giorgio con disposizione e ordinamento casuali. Attualmente il fondo è consultabile solo in parte presso la fototeca della Fondazione. E' attualmente in corso un'azione di riordino e messa in sicurezza conservativa dei materiali, al momento non consultabili. Chi scrive ha quindi preso contatti con la Fondazione dove, compatibilmente con le restrizioni per la visualizzazione dei materiali a seguito del progetto di digitalizzazione dei fototipi promosso dalla Fondazione e dall'Ecole polytechnique fédérale de Lausanne, intende svolgere ulteriori approfondimenti sulla figura di questo fotografo, sulla campagna realizzata per il volume di Giusta Nicco Fasola ampliando la conoscenza della rete di storici dell'arte che lo hanno coinvolto per la realizzazione dei materiali fotografici necessari ai propri studi. Sono inoltre stati presi contatti con gli archivi del Gabinetto Fotografico del Polo Museale Fiorentino presso i quali sono conservati gli inventari manoscritti dello stesso Cipriani e nei quali sono registrati meticolosamente i suoi appunti di lavoro. Sarebbe interessante approfondire il lavoro sul catalogo della fotografia italiana che risulta tutt'ora da indagare verificando se esistono rapporti con Giusta Nicco Fasola e se le fotografie realizzate per la campagna fotografica facciano effettivamente parte di un progetto più ampio. (<http://www.cini.it/photo-library/fondo-cipriani> : ultima consultazione 5 maggio 2018).

Le stampe fotografiche realizzate da Cipriani, così come le immagini pubblicate sul volume sono tutte in bianco e nero; tale soluzione, molto ricorrente nelle pubblicazioni degli storici dell'arte, è ascrivibile all'alto costo della produzione soprattutto per i volumi a colori. Da tale affermazione è però possibile trarre alcune informazioni importanti che tuttavia, nonostante restino attualmente ipotetiche in attesa di ulteriori e futuri approfondimenti, possono aprire ad alcune possibili interpretazioni; la studiosa fornisce informazioni contestualmente sull'operato del fotografo e sulle osservazioni che le sue modalità operative hanno suggerito. Essendo le fotografie realizzate in bianco e nero, i dettagli illuminati di colore non sarebbero stati visibili se non in presenza dello storico dell'arte al fianco al fotografo durante le fasi di lavoro. L'attestazione della presenza fisica della studiosa se non durante l'intera campagna, ma quasi certamente in alcune fasi di ripresa, emerge quindi in modo sottinteso tra le righe del saggio fornendo inoltre un'importante affermazione sul *modus operandi* e delle fasi di lavoro che avevano previsto evidentemente uno studio attento e radente della luce, tale da permettere l'osservazione di piccolissimi dettagli. E' chiaro quindi che la studiosa deve aver seguito la campagna fotografica in prima persona, probabilmente spinta dalla volontà di migliorare l'apparato illustrativo messo a punto in un primo momento degli studi e incentivata dalla vincita in denaro della "Borsa Volta" di cui viene data informazione nello scambio epistolare avvenuto con Adolfo Venturi e Giulio Bertoni. La possibilità di sostenere le spese per una campagna fotografica approfondita potrebbe essere la risposta che giustifica la presenza del ricco *corpora* fotografico di cui si dava notizia poco sopra.

Da una verifica sui cataloghi fotografici delle ditte Alinari e Anderson si è riusciti a individuare la data di ripresa:

- Ed. Alinari, n. 10528, BOLOGNA, Chiesa di San Domenico. Un miracolo di S. Domenico, dettaglio dell'arca del detto santo
- Ed. Alinari, n. 10529 BOLOGNA, Chiesa di S. Domenico. I libri ortodossi ed eretici alla prova del fuoco, partic. della arca di S. Domenico
- Ed. Alinari n. 10530 BOLOGNA, Chiesa di San Domenico. Gli angeli recano il pane a S. Domenico ed ai suoi compagni, dettaglio dell'arca del detto santo. (Niccola Pisano) è una all'album.

la data di ripresa corrisponde al 1926. Le stampe sono eseguite con la tecnica della stampa al bromuro d'argento di cui si ha conferma sia dall'analisi del catalogo che riporta la descrizione delle tecniche di esecuzione della stampa, sia dall'osservazione



diretta della fotografia che ai lati riporta il classico degrado di questa tecnica conosciuto come “specchio d’argento”. La stampa potrebbe quindi essere ascrivibile agli anni Trenta del Novecento, considerando il periodo di lavoro dedicato al Nicola Pisano da parte della studiosa si potrebbe ipotizzare un’ulteriore precisazione cronologica che collocherebbe la realizzazione delle stampe nella seconda metà degli anni Trenta.

Ad una osservazione approfondita, soprattutto sul verso delle fotografie Alinari, Anderson e Brogi risultano visibili, in prossimità di alcune figure precise, segni di delimitazione a matita che trovano corrispondenza su stampe di ingrandimenti e dettagli riscontrabili nella campagna fotografica eseguita da Nicolò Cipriani. E’ quindi possibile che la studiosa abbia acquistato dalle grandi case fotografiche un corredo di immagini raffiguranti la totalità dei bassorilievi che costituiscono i pannelli dei pulpiti, studiando direttamente sul verso delle immagini i dettagli dei quali il corredo fotografico del volume avrebbe dovuto avvalersi. Le stampe diventano quindi luogo materiale sul quale si svolge lo studio di Nicco Fasola e superficie sulla quale si manifestano le sue necessità visive di ricerca.



A sinistra si trova l'immagine del particolare dell'angelo dell'Annunciazione del Pulpito di Pisa riprodotta nel volume su Nicola Pisano; a destra è invece disposta la stampa originale del dettaglio fotografato da Nicolò Cipriani.

Due esemplari tra le fotografie Domenico Anderson risultano invece scattate nel 1928 e la stampa potrebbe essere ascrivibile come nel caso Alinari alla seconda metà degli anni Trenta:

- Stab. Domenico Anderson – 1928, 28122 PISA – Il Presepio e l'Annunciazione. Particolare del pulpito, Niccola Pisano – Battistero
- Sta. Domenico Anderson – 1928, 28123 PISA – L'Adorazione dei Magi- Particolare del pulpito, Niccola Pisano – Battistero

Un gruppo di quattro stampe appartiene al pulpito di SIENA:

- Anderson Roma, 21400, SIENA – Strage degli innocenti – Particolare del pulpito, N. Pisano, Duomo
- Anderson Roma, 21402 – SIENA, Il Paradiso – Particolare del Pulpito, N. Pisano – Duomo
- Anderson Roma – 21403 – SIENA, I dannati, Particolare del Pulpito, N. Pisano – Duomo
- Anderson Roma – 21409 – SIENA, Particolare del Pulpito – Nicolò Pisano – Duomo

Nel catalogo Anderson queste fotografie, in corrispondenza del numero di negativo, appartengono a scatti realizzati nel 1939 e la data di stampa potrebbe certamente corrispondere a quella prossima alla pubblicazione del volume su Nicola Pisano, anche queste realizzate con la tecnica della stampa bromuro d'argento.

Vi sono inoltre alcuni esemplari di stampa edizioni BROGI:

3443 – PISA – Battistero, Giudizio Universale, bassorilievo del pulpito di N. Pisano che sul verso porta il timbro dell'Università di Genova e di F. PINEIDER Firenze, probabilmente si tratta di un distributore dal quale Nicco Fasola può aver acquistato direttamente la stampa a Firenze.

L'analisi della studiosa prosegue nel testo con la decorazione del rivestimento dei fondi dei rilievi scultorei nelle quali la docente ravvisa elementi di gusto meridionale. Parlando dell'architettura del pergamo la studiosa ne individua le novità: nessun pulpito prima di questo, in Toscana, era stato inteso come “*organismo complesso isolato nello spazio*”.⁴⁴⁹ In questa descrizione la docente ipotizza la presenza di diverse influenze sull'operato dell'artista poiché tale concetto di pergamo si incontra in numerosi luoghi, soprattutto di impronta lombarda. In particolare è nell'appoggio delle statue alle colonne (di estrazione gotica francese) che si ravvisa un'ulteriore innovazione; applicata ad un pulpito, tale soluzione viene interpretata come una “*pausa architettonica*”; si crea quindi un nuovo rapporto tra i gruppi plastici e la costruzione che in ambito toscano era rimasta maggiormente legata a leggi di statica romanica. Questo pulpito viene quindi concepito da Nicola come isolato nello spazio, autonomo nella sua struttura architettonica, lo interpreta come un vero problema di architettura plastica, tipicamente romanico-gotico. Questa fu un'innovazione importante che sia Nicola che Giovanni, nelle opere di Siena e Pistoia, ampliarono con sempre maggiore vitalità. Un'altra novità fu quella del significato attribuito alle storie, la trasformazione della storia figurata libera in un sistema “dottrinale”. Nicola introduce infatti un tema innovativo, quello del *Giudizio* e le scene della *Crocifissione*; in questi due casi le storie diventano momenti del sistema di salvezza cristiano.

Tavole 19 – 20: viene introdotta anche la presenza delle allegorie di cui Nicola si serve per la sua concezione ciclica che riguarda il rapporto tra la teofania delle storie evangeliche e il



mondo degli uomini, che solo mediante le virtù e premendo le forze inferiori rappresentate dagli animali e negli schiavi del plinto centrale, possono salire alla verità della fede. Anche quindi nell'iconografia Nicola lavora in totale libertà di fronte alla tradizione. La studiosa intravede quindi nell'ideazione del pulpito un

⁴⁴⁹ Ivi, p. 87.

impegno alla meditazione dell'arte come atto di creazione all'interno dell'ideologia scolastica, che alla gerarchia bizantina ha sostituito una sintesi cristiana. L'inserimento nel pulpito di un sistema ideologico fa pensare che Nicola fosse a conoscenza della grande scultura delle cattedrali d'oltralpe e lo scopo dell'indagine fasoliana diventa quello di riconoscere la provenienza di tali influenze gotiche.

Nelle tavole 2-3 la studiosa analizza la fattura dei capitelli distinguendo le influenze tra quello centrale e quelli laterali. L'attenzione per la perlustrazione del dettaglio decorativo e architettonico mette nuovamente in luce un punto di vista fotografico non convenzionale, ricercato e attento, che fa desumere la presenza di un occhio fine, interessato alla messa in evidenza di dettagli stilistici innovativi, che la macchina fotografica, con precisione, è in grado di restituire. Sono infatti presenti nel corpora delle immagini che recano sul verso il timbro PISANO due fotografie di formato 12x16,5 cm che riproducono due diversi capitelli del Pulpito di Pisa. Sul verso viene fatta richiesta al fotografo di ingrandire l'immagine stringendo la visuale sul capitello per metterne in evidenza i tratti della lavorazione.

Nicola accetta ed elabora i motivi provenienti dal nord e dal sud portandoli ad un'unità che supera le divisioni stilistiche regionali gettando le basi per la nascita dello spirito artistico italiano.



La tavola 5 rappresenta la *Natività*, di fondamentale interesse perché mostra il momento in cui Nicola si trova a dominare la tradizione; la studiosa sottolinea l'importanza di questa narrazione poiché in essa vengono condensati più momenti, nei quali si mantiene però la tendenza a stabilire una gerarchia morale spingendo i fatti secondari negli angoli e

nei piani arretrati della composizione.

La scrittura di Nicco Fasola indaga nel dettaglio gli elementi di connessione e rimando tra le influenze bizantine e romane all'interno della scultura “*l'incrocio e il*

contrasto delle tradizioni, la grandezza delle aspirazioni fanno di questa scena un enigma sempre aperto, la più complessa scultura di questo periodo”.

Le tavole che seguono, come nel caso della riproduzione raffigurante *l'Adorazione dei Magi*, danno esempio delle tradizioni stilistiche che lo scultore ha potuto osservare a Pisa, e delle quali si è giovato liberamente mantenendo sempre l'aspirazione alla grandezza monumentale. Ciò che la ricerca della studiosa intende sottolineare è l'umanità dello scultore, l'esaltazione della dignità umana (che si risconterà anche nei lavori per la fontana di Perugia) che si apre ad una visione pre-umanistica. E' inoltre sempre nell'*Adorazione dei Magi* che si percepisce un'ulteriore innovazione, la circolazione degli sguardi tra le figure che genera un ininterrotto rapporto sentimentale.

L'apparato iconografico ricchissimo propone una serie di dettagli sulle figure, centrate sui momenti più salienti degli episodi narrati, in particolare per le scene della *Presentazione al tempio* e della *Crocifissione*; si accentua la presenza drammatica e commovente dei lineamenti dei volti in un processo di umanizzazione del mondo celeste. Il volto di cristo infatti è quello di un vero uomo, con ossa e muscoli, Maria e la sua iconografia rappresentano una novità giacché Nicola la rappresenta svenuta e la tavola 14 ne restituisce l'importanza focalizzando la scena.

L'apparato iconografico segue il discorso critico della studiosa che interviene con la scelta dei particolari nei momenti in cui individua e focalizza le novità dell'arte del Pisano. Ad ogni dettaglio corrisponde quindi la lettura e l'interpretazione di un carattere innovativo dell'artista secondo un *modus operandi* che si ripete anche nella trattazione del Pulpito del Duomo di Siena, dove la studiosa si addentra nell'individuazione dei collaboratori del Pisano, sottolineando inoltre la preferenza di Nicola per la scelta di argomenti ricchi di possibilità



drammatiche. La capacità descrittiva di Nicola si fa sempre più concitata e il racconto



raggiunge alti momenti espressivi; le scene di questo pulpito non sono state realizzate tutte dalla stessa mano secondo il sistema di lavoro tipico della bottega medievale giacché “*per gli antichi l’individualità cercata non era quella degli artisti, ma quella dell’opera*”.⁴⁵⁰

Le tavole 53 e 54 mostrano un caso di particolare interesse nell’ambito della trattazione dei lavori del Duomo di Siena; il Toesca non aveva interpretato questa storia come di mano di Nicola Pisano e la studiosa cita tale differenza di pensiero nel suo elaborato affidando alle fotografie dei particolari la possibilità di evidenziare “*la grande bellezza di*

questa scultura”.⁴⁵¹ Secondo Nicco Fasola infatti si tratta di una grandiosa rappresentazione nella quale emergono innovativi tratti dove forma e composizione si unificano pienamente. La *Crocifissione* diventa quindi il punto di partenza per lo studio delle successive attribuzioni; la *Strage degli Innocenti* è la scena più difficile da esaminare poiché la studiosa recupera l’attribuzione fatta da Adolfo Venturi a Giovanni Pisano, per la presenza di un evidente “*impeto drammatico*” nella composizione.

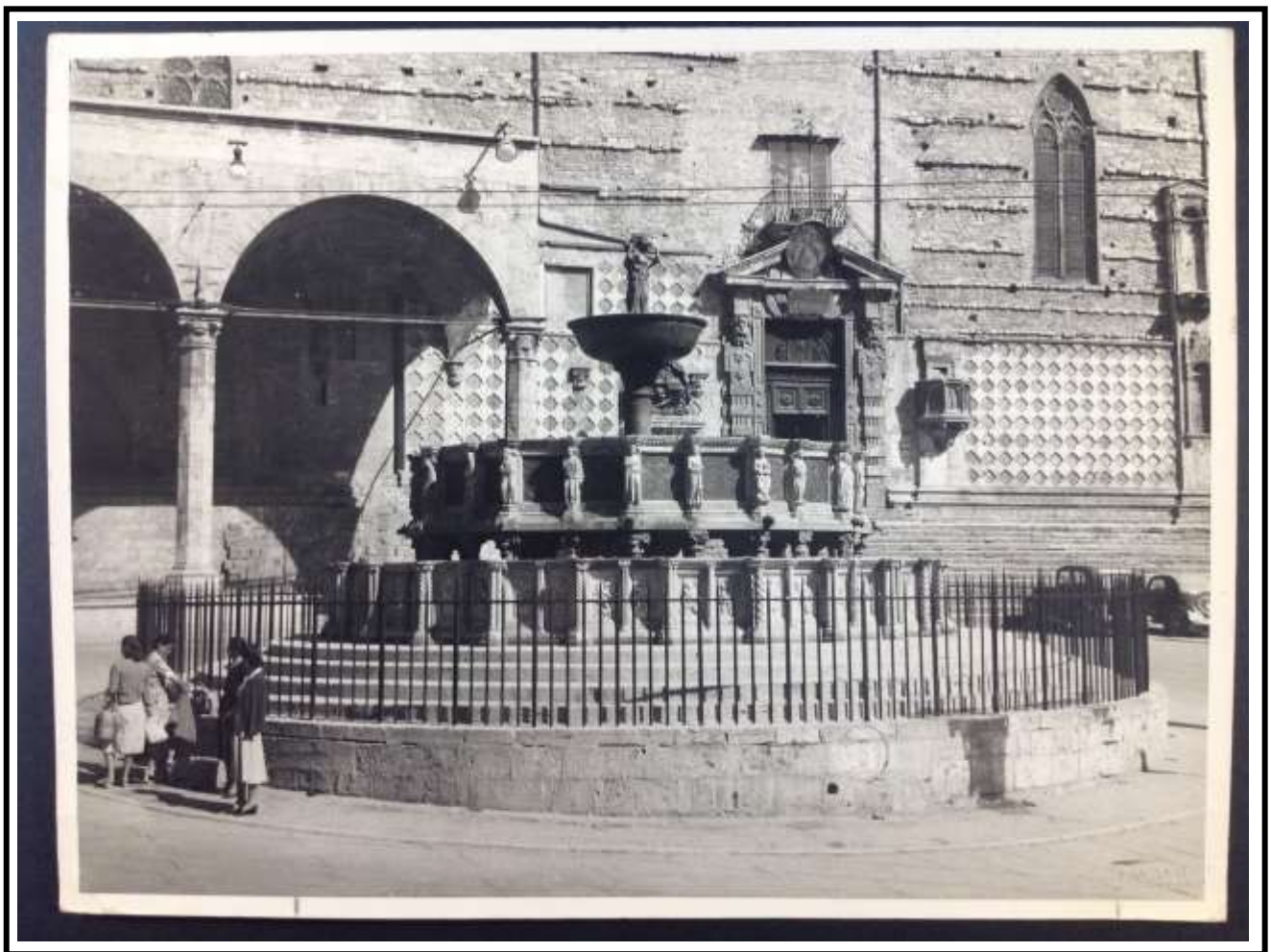
E’ in questa pubblicazione che Giusta approfondisce i legami intercorsi tra Nicola, Giovanni Pisano e Arnolfo di Cambio e fu anche il principale riferimento per le sue lezioni universitarie in aula dal momento che le diapositive da proiezione conservate presso il D.I.R.A.A.S. riproducono fedelmente le immagini presenti nella pubblicazione alle quali si aggiungono altre diapositive riferibili, con probabilità, a qualche lezione dedicata all’arca di San Domenico a Bologna. Con il volume del 1941 Giusta Nicco avvia anche i suoi studi sulla fontana di Perugia, confluiti anni dopo, nella prestigiosa pubblicazione successiva agli interventi di restauro del 1948. In questo libro dal titolo *La fontana di Perugia*, la studiosa affronta, per la prima volta, l’analisi della collaborazione tra Nicola e Giovanni Pisano; ad ogni capitolo corrispondono serie fotografiche che mostrano le sculture della fontana nel loro contesto originario, prima dei lavori di restauro. Fotografie utilizzate per la pubblicazione sono state reperite e conservate presso i locali del D.I.R.A.A.S.

⁴⁵⁰ G. Nicco Fasola, Nicola Pisano, p. 124

⁴⁵¹ Ivi, p. 125.

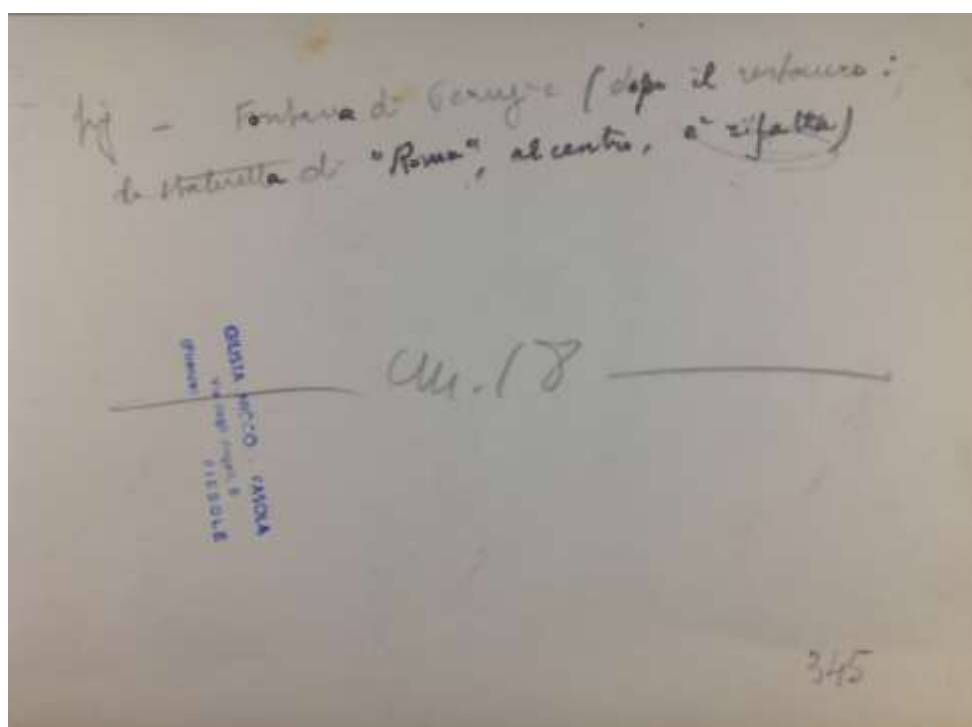
3.7. Il corpus fotografico de *La Fontana di Perugia* (1951)

Come attestano i verbali delle sedute accademiche della Facoltà di Lettere e Filosofia, durante i primi anni di docenza all'Università degli Studi di Genova, Nicco Fasola affiancò alla sua feconda attività didattica un' intensa produzione scientifica, concretizzatasi nella pubblicazione di importanti volumi tra i quali *La fontana di Perugia*, edito dalla Libreria di Stato di Roma nel 1951, quando la docente si interessò all'approfondimento delle figure di tre artisti divenuti centrali all'interno dei suoi studi: Arnolfo di Cambio e Nicola e Giovanni Pisano. Tuttavia gli interessi scientifici della studiosa non si limitarono all'analisi storico – critica e stilistica degli artisti, ma si rivolsero anche all'indagine architettonica della struttura e al puntuale intervento di restauro che coinvolse il complesso della fontana nel biennio 1948-49. La rilevanza di tali aspetti, nel complessivo quadro della sua personale ricerca, si manifesta nella necessità di inserire all'interno della pubblicazione un contributo all'interno della pubblicazione, affidato al dott. Francesco Santi, ai tempi, Segretario della Commissione Ministeriale per lo studio dei lavori di restauro della fontana.





Positivi – recto e verso. Sul verso sono apposte annotazioni (con più grafie diverse sovrapposte) e il timbro personale di Giusta Nicco Fasola



Nelle pagine che seguono si svolge lo studio di tale pubblicazione considerata di particolare interesse dal punto di vista storico – critico, iconografico e fotografico. Le motivazioni di tale importanza risiedono nel fatto che il volume offre una ricognizione precisa dei fatti che portarono alla realizzazione della fontana, sostenuta da un accurato studio delle fonti, delle fasi lavorative e delle componenti strutturali del monumento, inteso all'epoca della sua realizzazione, come simbolo culturale della città. *La fontana di Perugia* rappresenta anche un prodotto editoriale di grande pregio per la presenza di un cospicuo corpus di riproduzioni fotografiche, realizzate con probabilità sotto la supervisione della docente con l'aiuto del dott. Guido Fasola⁴⁵² nipote della stessa Nicco e di Cesare Fasola e già apparso in altre e diverse occasioni fotografiche accanto alla studiosa.



Fotografia realizzata durante i lavori di restauro (1948)

⁴⁵² Cfr. G. NICCO FASOLA; *La fontana di Perugia. Con la relazione su I lavori di restauro del 1948-49 del dott. Francesco Santi*, Roma La libreria dello Stato – MCMLI. Nei ringraziamenti Nicco Fasola scrive “ringrazio ... il dott. Guido Fasola per la partecipazione alla ripresa delle fotografie”. La collaborazione di Guido Fasola è inoltre stata confermata da Alfredo Fasola che in occasione di una mia vita presso l'archivio di famiglia asserì al fatto che suo padre Guido accompagnava Giusta nei suoi viaggi per l'Italia con la macchina fotografica realizzando personalmente gli scatti.

Giusta Nicco iniziò a lavorare alla pubblicazione contestualmente all'avvio dei lavori di restauro della fontana, momento in cui fu chiamata a collaborare all'operazione di generale e radicale messa in sicurezza del complesso su decisione dell'allora soprintendente A. Bertini Calosso, il cui cantiere ebbe inizio nel settembre 1947. A Giusta Nicco fu riservato il compito di riordinare le epigrafi didascaliche rimontate in ordine sparso durante il restauro trecentesco, occupandosi inoltre del conseguente riordino della disposizione delle statuette al fine di ricondurle alla loro posizione originaria.⁴⁵³

Tale studio ha contribuito all'analisi dettagliata delle componenti della fontana in quanto problema di valutazione e discernimento delle personalità degli autori che hanno collaborato alla sua realizzazione, inserendo l'esecuzione del complesso nel più ampio e articolato contesto della storia della città di Perugia e delle necessità della comunità cittadina. Lo studio si apre con l'indagine sui lavori per la realizzazione dell'acquedotto dando spiegazione dell'urgenza di far sorgere, presso la piazza principale, il duomo, l'episcopio e quella che sarebbe diventata la fontana



della città. La cronologia e lo studio delle epigrafi diventano quindi strumenti critici utilizzati da Giusta Nicco per tentare il riconoscimento di coloro che lavorarono all'opera. Compito della studiosa fu inoltre quello di indagare il ruolo giocato da architetti e scultori nella realizzazione delle componenti scultoree, ricostruendone le fasi costruttive e individuando gli avvenuti spostamenti nell'ordine delle statue e delle cornici scritte, elementi che fu chiamata a

interpretare restituendone approssimativamente il significato. L'interpretazione delle epigrafi segna un preciso esercizio critico di Nicco Fasola, che individua nell'architettura complessiva un'inscindibile connessione con l'invenzione plastica

⁴⁵³ F. SANTI, *I lavori di restauro* (1948 – 49) in G. NICCO FASOLA, *La fontana di Perugia*, Roma, 1951, pp. 76 – 77.

attribuita a Nicola e Giovanni Pisano (e aiuti) ravvisabili nel completamento dei dettagli architettonici.

E' in questa pubblicazione che la studiosa indaga nuovamente il rapporto dell'uomo medioevale con il suo tempo, sottolineando come nella fontana di Perugia, lo spirito laico e quello religioso camminino a piè pari e l'intento dell'uomo sia quello di trovare un'organizzazione sistematica al proprio sapere e al proprio fare. L'organizzazione delle formelle e delle stature viene strutturata secondo la dinamica che la docente riconosce nella volontà dell'uomo medioevale di ricondurre a Dio l'esperienza umana, attraverso l'ordinamento dei Mesi, delle Arti, la presenza dei Santi protettori delle opere e delle istituzioni, l'unione di solennità civili e sacre.⁴⁵⁴ Emerge infatti dallo studio della fontana l'orientamento umano dei due scultori che, annullando la trascendenza fecero della di questo monumento un omaggio alla città stessa. La rappresentazione dell'uomo e della sua opera terrena è intesa in questa occasione con ampiezza narrativa significativamente rinnovata rispetto alle sculture realizzate dai due scultori pisani per i Pulpiti di Pisa e Siena, con evidente e accentuata novità plastica fra i due bacini marmorei, un'innovazione riscontrabile non solo nelle soluzioni tecniche e architettoniche, ma anche in quelle iconografiche.

La fontana si presenta divisa in sue parti: quella superiore con argomenti che interessano la vita terrena e la seconda che riguarda invece un mondo superiore, come suggerisce la docente "*non veramente celeste*", dal momento che, accanto ai santi, compaiono anche figure rappresentative del potere perugino. Tali figure sono suddivise non tanto in una gerarchia che distingue terreno e divino, quanto di vero e proprio grado di autorità "*gerarchia osservata fin dove possibile nella posizione delle statuette*".⁴⁵⁵ Le figure di dignità maggiore corrispondono a quelle disposte sugli spigoli della fontana, architettonicamente più importanti e quindi emergenti, il tutto rivolto alla figura di "Perugia" che domina in trono "*con dignità sovrana*".⁴⁵⁶ Intorno alla scultura rappresentativa della città ruotano, ai fianchi, la *Domina Clusii*, l'agro chiusino, la *Domia Laci* e il Trasimeno che portano in omaggio l'offerta dei loro tributi; seguono le figure dei due santi protettori, Ercolano e Lorenzo, entrambi con un chierico al seguito. A sottolineare l'importanza dei benedettini presso la città di Perugia all'epoca di costruzione della fontana, si trova la statua di San Benedetto con il suo discepolo Mauro.

⁴⁵⁴ G. NICCO FASOLA, *La fontana di Perugia*, Roma, Libreria dello Stato, p. 19.

⁴⁵⁵ Ivi, p. 20.

⁴⁵⁶ Ibidem

Intorno alla figura di “*Roma Caput Mundi*”, anch’essa raffigurata in trono, ruota invece un gruppo di altre figure; San Pietro e San Paolo sono disposti specularmente ad Ercolano e Lorenzo. Personaggi storici e mitici perugini vengono disposti con la medesima autorità dei santi; al centro si trova Euliste circondato ai lati da Matteo da Correggio ed Ermanno di Sassoferrato, due autorità civili, comunale e militare, podestà e capitano del popolo. Entrambi sono rappresentati con il mortaio sul capo a simbolo del loro grado e simboleggiano contemporaneamente il proprio profilo personale nonché la funzione sociale ad essi attribuita. Accanto ai tre dignitari si trovano la figura di San Michele, raffigurato come angelo guerriero, e quella della Vittoria vestita con i costumi del tempo, come riferimento alla *Victoria Magna*, il trionfo del partito guelfo in Italia per cui Perugia aveva accresciuto il suo potere. Vi sono poi le ventiquattro figure con personaggi dell’antico testamento sistemate in un sistema che la docente ritiene essere di tipo associativo. A chiusura di questo gruppo scultoreo si trova invece una figura femminile che la docente interpreta come Salomè a partire dalla lettura dell’epigrafe, rimasta incompleta. Rispetto al bacino superiore, la vasca inferiore aveva mantenuto compatta la distribuzione dei bassorilievi che, al momento degli studi di Giusta, era ancora quella originale, precedente al restauro del 1948.

La parte inferiore viene studiata da Giusta Nicco secondo il terreno familiare della vita dell’uomo, il bacino infatti è strutturato secondo venticinque lati, articolato con una doppia figurazione a dittico nei quali individua i temi iconografici fondamentali: i mesi organizzati cronologicamente secondo l’ordine dell’anno. Come frequentemente riscontrato sui pavimenti delle chiese, ad ogni mese corrisponde un segno zodiacale. Tale disposizione rappresenta quindi la riproposizione della perfezione della vita celeste nel mondo terreno da parte dell’uomo. Il calendario rispecchia il lavoro e le vicende umane e risulta importante anche per lo svolgimento stilistico – formale delle figure. Dopo le formelle dei mesi seguono quelle Arti che rappresentano simbolicamente il sapere umano in cui tutto si riferisce all’uomo, disposte al pari degli esseri celesti e delle Virtù. Anziché sette, appaiono quindi ben otto arti, con l’aggiunta della Filosofia in ragione della disposizione a dittico. Le due serie dei Mesi e delle Arti sono separate dai simboli della città di Perugia, il Leone e il grifo, anch’essi inquadrati all’interno di una struttura a dittico.

Con questo studio, Giusta Nicco ha attribuito significato al reiterarsi della figura dell’aquila, che era solita apparire nei pulpiti simboleggiando *l’illuminazione celeste*, altre volte come personificazione simbolica del Redentore, in altre occasioni ancora, come simbolo dell’evangelista Giovanni. La presenza dell’aquila sembra essere un

dato importante nelle osservazioni della docente giacché tale rappresentazione ricorre in numerose occasioni di studio, citata in quanto *“idea derivata dai pulpiti”*⁴⁵⁷ e riferita all’esperienza diretta di entrambi i maestri ma in particolare a Giovanni Pisano. I sette dittici che seguono risultano meno legati ai precedenti, ma rientrano comunque nei repertori del tempo, dove storia ebraica e romana si intrecciano con la rappresentazione di personaggi attualizzati, abbigliati con abiti contemporanei. Anche gli animali appartenenti al mondo medievale vengono impiegati dai due scultori in quanto riflessioni e ammonimenti di portata politica. Le raffigurazioni della fontana, all’interno dell’intero corpus iconografico sono da intendersi come *“principi di distribuzione fondamentali, del sapere e del fare dell’uomo, nel senso enciclopedico delle Summe che volevano raccogliere e catalogare, a scopo mnemonico, lo scibile della vita umana”*.⁴⁵⁸ Natura e sapere, storia e attività politica, sono i temi fondamentali intorno ai quali gli episodi si dispongono; cultura e vita sociale sono intesi come mezzi per *“assicurare le condizioni e l’ordine per cui la vita dell’uomo può riflettere già sulla terra il suo destino celeste”*.⁴⁵⁹

La fontana viene quindi studiata da Giusta Nicco secondo un esame particolaristico delle sue componenti, concepite singolarmente all’interno del più ampio contesto storico e iconografico delle vicende che l’hanno vista partecipare nella storia di Perugia e dell’operato degli artisti; domina in quest’opera *“la matura chiarezza di Nicola che aveva portato la sua scultura a confronto con il più ampio panorama internazionale europeo unificando aspetti stilistici e formali della tradizione con elementi innovativi; emergono pacatamente le prime innovazioni di Giovanni che in questa occasione resta però “ancora radicato alla certezza corale del suo tempo”*⁴⁶⁰. La fontana è tuttavia un’opera importante, che segna la prima e decisiva affermazione di Giovanni, la sua progressiva maturazione, ben evidente dopo le prime esperienze legate al pulpito di Siena. Si tratta inoltre di un’opera, questa della fontana, nella quale le due personalità del padre e del figlio si trovano riunite alla ricerca della libertà delle figure, del movimento e della loro tensione nello spazio, ma soprattutto, è il momento in cui Giovanni si fa portatore di profondità linguistiche nuove, provenienti dalla lezione del gotico trecentesco d’oltralpe.

Come necessario supporto al suo studio Giusta inserisce nella pubblicazione un folto apparato iconografico utile a individuare i punti nevralgici della sua ricerca, infatti

⁴⁵⁷ Ivi, p. 22.

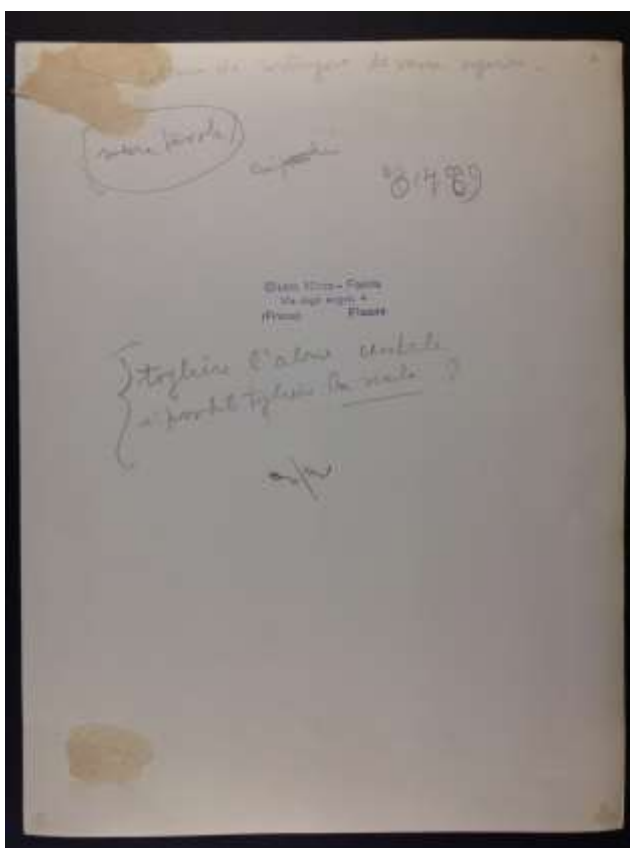
⁴⁵⁸ Ivi, p. 23.

⁴⁵⁹ Ivi, p. 24.

⁴⁶⁰ Ivi, p. 42.

come scrive Massimo Ferretti *“la funzione del discorso critico e quella della riproduzione diventano reciproche; la successione delle immagini tende a presentarsi non come un’aggiunta – sontuosa o necessaria – al libro, ma come il primo e originale dato visivo”*.⁴⁶¹ La presenza presso il D.I.R.A.A.S. delle fotografie sulle quali la docente ha condotto le proprie osservazioni, permette di ricostruire le fasi della preparazione del corredo visivo.

Ad una prima analisi visiva il gruppo di fotografie archiviate presso l’attuale collocazione all’interno di una busta dal titolo “Fontana di Perugia” sembrano essere state realizzate nella medesima occasione: i lavori di restauro della fontana del 1948.



Anche in questo caso, sembra ci si trovi di fronte ad una campagna fotografica specifica, dove la fotografia svolge un ruolo importante, di documentazione del restauro e contestualmente di studio scientifico. La campagna viene quindi documentata con scatti che rappresentano tutte le componenti scultoree della fontana a figura intera con fotografie di formato 17x22cm, spesso corredati dai corrispondenti dettagli stampati secondo formati più piccoli, 11x17cm.

Le fotografie sono state realizzate in un luogo chiuso, probabilmente si tratta dei magazzini di un museo o di un ambiente protetto che può essere stato messo a disposizione dei restauratori. Lo si evince

dall’osservazione delle stampe originali in cui appare evidente lo sfondo a moquette ravvisabile anche sul piano di appoggio leggermente rialzato da terra, e sul quale si trovano collocate le sculture. Considerati i prestigiosi collaboratori che si sono occupati del restauro della fontana si è deciso di prendere contatti con l’Istituto centrale per il restauro di Roma e con l’Archivio di Stato di Perugia. Purtroppo sembra non essere rintracciabile la relazione di restauro che avrebbe potuto gettare nuova luce sull’esecutore delle fotografie. La ricostruzione che si propone può quindi limitarsi ad una prima ipotesi che ci si augura possa trovare in successivi

⁴⁶¹ M. FERRETTI, *La documentazione dell’arte. Fra traduzione e riduzione*, in W. SETTIMELLI (a cura di) *Gli Alinari fotografi a Firenze 1852 – 1920*, Catalogo della mostra, Alinari, Firenze, 1977, p. 140.

approfondimenti in ulteriori scoperte sulle lacune che, allo stato attuale, sono state riscontrate durante le ricerche. E' certo che le fotografie sono state realizzate tutte nella stessa occasione e che quindi testimoniano un preciso momento della biografia della fontana e del lavoro di Giusta. Sul verso delle fotografie, oltre alle iscrizioni che testimoniano le indicazioni utili ai fini della pubblicazione, si possono osservare sui quattro angoli segni e strappi causati dalla rimozione, con tutta probabilità, delle fotografie dal supporto secondario, solitamente si trattava di un cartoncino o di una scheda in materiale rigido. Non si è a conoscenza del periodo in cui queste fotografie sono state rimosse dai supporti, ed è possibile che siano state utilizzate anche per altri scopi, compresi quelli didattici in aula. Le prime tavole iconografiche inserite nel volume presentano due vedute di insieme della fontana; una prima fotografia mostra la costruzione all'interno del contesto della piazza, mentre la seconda evidenzia



un'inquadratura maggiormente focalizzata sul particolare della vasca superiore. Di questo particolare esistono presso il D.I.R.A.A.S. due stampe di diverse dimensioni, entrambe recanti sul verso il timbro "Giusta Nicco Fasola, Via degli Angeli, 8 (Firenze) Fiesole"; per la pubblicazione è stata scelta dalla docente la riproduzione di dimensioni maggiori, la cui esattezza viene confermata dalla presenza sul verso di

appunti manoscritti: 2. *veduta dal basso – tavola intera*, dove il numero “2” corrisponde realmente al riferimento interno alla pubblicazione. Queste fotografie introducono ciò che Giusta riconosce come “*giustezza del rapporto plastico-architettonico*” tra le componenti strutturali e scultoree, ma sottolineano anche il



rapporto tra la plastica libertà delle figure e gli elementi architettonici. L’analisi dei versi delle due stampe in esame hanno inoltre sottolineato che le fotografie mostrano lo stato della fontana nel momento successivo all’intervento di restauro, precisando anche l’avvenuta sostituzione della statuetta posta al centro e raffigurante “Roma”. Il corredo fotografico prosegue con le tavole 3a/3b dove vengono mostrate rispettivamente la struttura di sostegno a colonne alternate a tre colonnine e a colonne ottagonali, con aggiunta di una fotografia che evidenzia chiaramente il grosso pilastro dodecagono centrale. Tale alternanza strutturale viene rimarcata da due fotografie di eguale dimensione, nonostante solo una sia stata selezionata per la pubblicazione. Una

caratteristica interessante che si evince dall’osservazione di tali documenti è la predisposizione e l’interesse attivo da parte di Giusta Nicco per l’intervento editoriale certamente coadiuvata dal supporto dell’editore. Sul verso della medesima fotografia sono infatti segnate le note della docente al fine di eliminare alcune imprecisioni tecniche rimaste impresse sulla stampa; all’esame visivo diretto la fotografia presenta infatti un chiaro intervento di ritocco avvenuto utilizzando biacca o tempera, confermato dalle annotazioni, con probabilità, apportate come riferimento per l’editore, finalizzato all’eliminazione dell’ombra della scala. Tale operazione è stata tuttavia eseguita grossolanamente con l’ausilio di un pennellino che sembra, più che eliminare, voler attenuare la presenza dell’ombra sullo sfondo sinistro della fotografia.



Sono inoltre state apposte, sempre sul verso dell'immagine, le indicazioni delle proporzioni da rispettare in fase di riproduzione tipografica. Oltre alla presenza del timbro della docente, che ha permesso il riconoscimento della provenienza dell'intero corpus di positivi della fontana di Perugia, il verso dei positivi stessi risulta ricco di annotazioni a matita, alle volte anche a matita rossa, con riferimenti ad attribuzioni sul soggetto fotografato e sulla rispettiva collocazione. Vengono segnalate anche indicazioni circa le misure e altre informazioni utili in fase di pubblicazione. Interventi e manipolazioni sono riscontrabili anche sulle tavole relative alle sculture, oggetto principale dello studio della docente. Si considerano le tre fotografie della scultura raffigurante "Perugia", che costituiscono un primo approfondimento rispetto all'insieme.

Osservando la stampa della fotografia originale accanto alla sua riproduzione sul volume appare immediatamente evidente una differenza sostanziale, che sottolinea un'attitudine non esclusivamente tecnica, bensì concettuale nell'approccio della docente alle immagini; lo sfondo sul quale si trova collocata la scultura è stato completamente oscurato tanto da eliminare, grazie ad un preciso esercizio di scontornatura, il basamento in pietra sul quale poggia.



Figure intere e particolari vengono quindi scontornate e presentate su un intenso sfondo nero; le sculture infatti, al momento dello scatto, si trovavano in una condizione unica, che le contestualizza in quanto diretto oggetto di studio in cui lo sfondo, reso neutro dallo sfondo in stoffa, tende a fornire poche informazioni sul contesto dello scatto. Nell'impaginazione del volume, la fotografia della figura intera viene solitamente accostata all'ingrandimento di due particolari; nel caso della statua raffigurante "Perugia" viene presentata nella sua collocazione originaria, all'interno del contesto scultoreo della vasca superiore e riproposta in tre immagini (tavola 4: figura intera; tavola 5: dettagli) poste in

sequenza per avvalorare l'attribuzione da parte della docente all'esecuzione di Nicola Pisano. Tuttavia all'interno del brano, la docente sottolinea le relazioni intercorse tra la scultura di "Perugia" e quella raffigurante "Roma *Caput mundi*" giacché "*a Roma*

era data una maestà pari a quella di Perugia” tanto da essere le uniche due figure



sedute in trono, una ornata di protomi leonine, come si evince dalla fotografia scattata con inquadratura laterale, e l'altra invece rappresentata metaforicamente dal grifone, a simboleggiare la lealtà e l'alleanza di Perugia con la Chiesa.

Tale comparazione avrebbe suggerito un riscontro visivo all'interno del testo, al fine di rendere maggiormente suggestivo il riconoscimento da parte di Giusta dell'evoluzione stilistica, decisamente evidente, nel caso delle due sculture; infatti la figura di Perugia, “dal modellato fermo” evidenzia la presenza della mano di Nicola Pisano, mentre “Roma Caput Mundi”, maestà con globo e palma, “sedendo non posa, ma è come se sorgesse, a

differenza della Perugia”⁴⁶² il che fa presupporre un intervento stilisticamente più maturo e rinnovato, come quello del figlio Giovanni.

L'analisi prosegue dettagliatamente sulle singole sculture, che nel corso dei restauri, erano state rimosse dalla collocazione originaria per molte delle quali, su parere del Consiglio Superiore delle Antichità e delle Belle Arti, fu decisa la sostituzione con copie datate e siglate.⁴⁶³

Presso il D.I.R.A.A.S. sono conservate le fotografie che testimoniano lo stato delle sculture nel contesto originario, realizzate presumibilmente prima dei restauri, di cui si contano 21 fotografie caratterizzate da un punto di ripresa frontale e stampate a comporre una serie dalle medesime caratteristiche tecniche e formali. Tra le serie individuate vi sono inoltre 41 tavole a figura intera



⁴⁶² G. NICCO FASOLA, *La fontana di Perugia*, p. 67.

⁴⁶³ F. SANTI, *I lavori di restauro* in G. NICCO FASOLA, *La fontana di Perugia*, p. 75.

che raffigurano le medesime sculture, questa volta riprese successivamente al loro distacco dalla collocazione originaria e fotografate separatamente rispetto al più generale contesto della fontana, anch'esse a formare un gruppo fotografico consistente (41 scatti a figura intera e 24 con dettagli) che recano sul verso indicazioni migliorative degli scatti in funzione di un risultato tipografico che mostra la scultura avvolta da un' atemporale sfondo nero.

Domina Clu e Domina Laci (Chiusi e Trasimeno): In queste due sculture Nicco Fasola intende sottolineare la personalità delle figure e la vitalità ad esse conferite nello sguardo e nei gesti. La docente ravvisa in queste la struttura di Nicola e l'intervento vitale di Giovanni, sia nelle espressioni che negli oggetti portati in omaggio a "Perugia in trono".

Sant'Ercolano: E' una delle figure che esprimono maggiormente il senso di santità dell'opera. Nel ritmo calcolato delle pieghe la docente ravvisa la mano di un terzo scultore (cita in tal caso Arnolfo di Cambio) ma rimane l'indecisione sull'attribuzione per il modo in cui le vesti scivolano sul corpo e per la monumentalità dell'intero corpo che fa intuire invece una più accentuata partecipazione della mano di Nicola.

Chierico Traditore: In questa figura la docente riconosce la piena attività di Giovanni Pisano per la personalizzazione delle caratteristiche morfologiche e dei tratti movimentati e nervosi ravvisabili nel disegno rapido degli occhi e delle orecchie, oltre che nella posizione delle braccia e del ginocchio sotto la tonaca.



San Benedetto: A questo gruppo scultoreo raffigurante San Benedetto e il suo discepolo la studiosa attribuisce la mano di Giovanni Pisano, ravvisabile nella relazione affettiva e spirituale che si instaura tra le due figure presentate "in viva azione". Le fotografie mostrano oltre alla visione frontale di insieme dei due personaggi, un particolare ingrandito della sola figura del discepolo.

Il Battista: Questa scultura è invece attribuita a Nicola Pisano poiché il tema precursore si è chiuso nella presentazione dell'agnello mistico; i tratti stilistici di

maggiore interesse si concentrano invece nella testa e nella resa della capigliatura, le cui ombre proseguono nella decorazione delle foglie e del volto.

Salomone: Il volto di questa figura è del tutto perduto ma la struttura conserva la sua rigidità chiusa nelle vesti sacerdotali, per queste caratteristiche la studiosa interpreta il fatto stilistico come espressione di Arnolfo di Cambio, in collaborazione con altra mano.

Davide: Come per la statua di Salomone le proporzioni risultano imprecise con prevalenza del volume della testa che coincide con la chiusura del capitello. Alla compostezza simmetrica della figura fa invece da contraltare la sua fissità viva e mobile nello sguardo. La realizzazione della composizione generale è attribuita a Nicola ma è inoltre visibile e riconoscibile l'intervento di Giovanni.

Salomé è considerata come una delle opere più compiute da Giovanni Pisano nei lavori per la fontana. La giovane donna assume la posa di una figura quasi danzante, avvolta di grande chiarore, una luce diffusa che permette di apprezzare maggiormente le ombre del volto. Giovanni scolpisce le sue opere lavorando le ombre, attraverso le quali restituisce vitalità ad una figura umana mossa da un autentico e intimo dolore.

Matteo da Correggio: La studiosa coglie in questa figura la compresenza di Nicola e Giovanni e la sua presenza nel corredo scultoreo della fontana conferma la data di realizzazione al 1278. Viene raffigurato con le insegne del suo grado, rappresenta una carica ma anche un ritratto contemporaneo, tra i più antichi della statuaria medievale, una “*individuazione*”.

L'arcangelo Michele è la sola scultura che dal Museo è stata ricollocata nella sua postazione originaria all'interno della fontana.

Euliste: Fondatore originario di Perugia viene raffigurato come un profeta, con il cartiglio che rimanda ai legislatori e con il gesto degli oratori.

Ermanno da Sassoferrato: si presenta con i simboli della sua giurisdizione in quanto Capitano del popolo, i profili accentuati mettono in risalto la sua presenza. Sottolinea i tratti personali il volto scavato.

La vittoria: La figura è stata realizzata con caratteristiche stilistiche e formali che rimandano alle Virtù secondo una concezione interamente Medioevale e allude presumibilmente alla sconfitta dei Ghibellini che favorì lo splendore di Perugia.

San Pietro: rappresenta il punto di maturazione raggiunto da Nicola al tempo dei lavori della fontana; si presenta secondo una struttura solenne, ricca ed equilibrata di viva realtà morale quasi come fosse un saggio o un senatore. Le immagini mettono in risalto anche la lavorazione a trapano e le analogie con la figura di “Gennaio”.



La Chiesa: Il volto della scultura è andato perduto ma la statua è una delle più rappresentative dell’arte di Giovanni; si mette in risalto la fattura del fianco e la scorrevolezza della stoffa che si svolge intorno alla colonna.

La Teologia: a questa scultura vengono dedicate ben cinque fotografie, tre a figura intera e due particolari sul volto. Il sapiente lavoro scultoreo di

Giovanni si individua nella resa degli abiti, larghi e liberi, *“per sviluppare il movimento che il corpo indica, più spirituale che fisico, di determinare momenti di eccezione”*. E’ nella descrizione di questa figura che la studiosa individua la predisposizione della scultura ad essere osservata dalle *“più sorprendenti vedute”* una visione complessa, articolata e multilivellare data dall’ampio movimento delle vesti e dalla disposizione dinamica della scultura tanto da necessitare l’aggiunta di particolari atti a sottolinearne l’azione nello spazio. (figure a/b)

San Paolo: La docente mette in relazione questa scultura con la tradizione scultorea del pulpito di Siena e con la figura del dottore dell’arca di Bologna attribuita da C. Gnudi *“a Nicola e forse Arnolfo”*; precisamente la struttura della composizione viene attribuita a Nicola, ma non la sua esecuzione.

San Lorenzo: Lo sguardo della figura è ieratico, l’ornamento delle vesti e il volume sono di struttura imponente e monumentale; l’alternanza delle luci e delle ombre suggerisce una immobile tensione psicologica del personaggio.



L'analisi dei singoli scatti ha permesso l'osservazione di alcune caratteristiche che permettono l'avvio di una prima riflessione sulle modalità di scatto e sulle condizioni in cui il fotografo si è trovato ad operare. Le stampe eseguite su carta smaltata, una tecnica usuale per l'epoca mostrano diverse imperfezioni che possono essere state determinate in fase di ripresa o in fase di sviluppo e stampa. Anzitutto si può ipotizzare il lavoro condotto sull'illuminazione che sembra provenire da una fonte luminosa direzionata sulla scultura dall'alto. Potrebbe trattarsi di una fonte luminosa indiretta se non addirittura naturale e quindi realizzata con tempi di scatto molto lunghi. Tuttavia le stesse caratteristiche non compaiono in tutte le fotografie; gli scatti sono leggibili ma alcune presentano difetti di messa a fuoco più evidenti. Il problema della messa a fuoco e della resa dei dettagli è quindi fondamentale al fine di ipotizzare quali fotografie siano state eseguite direttamente sul dettaglio e quali invece siano frutto di ingrandimenti successivi per i quali poteva verificarsi una perdita di precisione, soprattutto sulla resa dei particolari nelle zone meno illuminate.

Queste osservazioni fanno dunque riflettere su chi possa effettivamente aver eseguito gli scatti giacché le imprecisioni evidenti anche nella resa delle stampe, frutto del lavoro artigianale del fotografo (quali ad esempio sbavature e tracce di sviluppo o lasciate dall'imprecisa disposizione del negativo tra i vetri dell'ingranditore) rendono evidente le fasi del procedimento manuale sottolineando al contempo una cura limitata nella resa finale della stampa non solita per gli standard di lavoro di un fotografo professionista. Tuttavia vi sono due ulteriori indizi che stimolano dubbi riguardo alla paternità effettiva degli scatti; da una parte la luce impiegata sembra quasi interpretare la scultura in un gioco espressivo che lascia intendere un punto di vista privilegiato (corrispondente alla disposizione reale nel complesso monumentale della fontana), dall'altro invece la luce crea importanti ombre portate che annullano completamente molti dei dettagli scultorei. Se per certi aspetti questo particolare sembra essere frutto del lavoro di un fotografo dilettante, la cura espressa nel recupero manuale di questi dettagli è certamente espressione del lavoro di un professionista che ha rimarcato, con un tratteggio a pennino, il contorno del dettaglio svanito nell'ombra. Dall'analisi globale del corpora è inoltre evidente che alcune fotografie si presentano uguali nella composizione oltre che nei soggetti, ma differenti nelle tonalità. Queste variazioni potrebbero essere frutto di un'esperienza combinata di revisione avvenuta in fase di scatto e/o contemporaneamente in fase di stampa.

Segue nella pubblicazione del 1951 la presentazione dei singoli dittici della vasca inferiore della fontana dove, in alcuni casi, sono inoltre pubblicati i particolari, tra

questi quelli delle formelle del mese di Gennaio, di Giugno, luglio e agosto, di ottobre e novembre e del mese di Dicembre. Per quanto riguarda le arti, un particolare è riportato nelle tavole del volume riferito alla *Grammatica*, alle scene di *Sansone forte* e *Sansone e Dalila*.

L'analisi si chiude con cinque riproduzioni delle portatrici d'acqua (3 tavole intere e 2 dettagli)



con le teste di animali delle bocchette d'acqua e con il gruppo di leoni e grifi realizzati in bronzo. Entrambi i soggetti sono stati completamente scontornati rispetto alle stampe delle fotografie originali che, al momento della pubblicazione, erano interamente inedite.





Per concludere è possibile affermare che dalla monografia su Nicola Pisano, pubblicata nel 1941, al lavoro sulla fontana di Perugia, l'analisi della docente si è concentrata su diversi approcci storico-critici. Dall'esperienza della monografia nella quale le immagini impiegate facevano inizialmente riferimento alle più tradizionali riproduzioni dei Fratelli Alinari, la studiosa ha subito compreso la necessità di un corredo fotografico più ampio e dettagliato, trovando nel servizio a lei reso dal fotografo fiorentino Cipriani un operato soddisfacente al punto da farne principale riferimento anche per una buona parte delle riproduzioni inserite nella sceneggiatura sull'opera di Giovanni Pisano. Si è così orientata verso pratiche

più analitiche, sviluppando una maggiore attenzione per i dettagli. Si è visto come alcune opere vengano analizzate ampiamente grazie alla produzione di una cospicua quantità di fotografie, molte delle quali (con soluzioni visive più ardite e inusuali) sono però state escluse dalla pubblicazione, creando un corredo finale ricco ma in parte tendente al didascalico. L'intervento critico sulle stampe si evince principalmente dalle didascalie ravvisabili sul verso (sul quale è stata individuata la ricorrenza del numero 6204120 sicuramente apposto non dalla studiosa, ma in un periodo successivo, frutto con probabilità di un primo lavoro di riordino delle immagini) leggibili insieme ad altre grafie che indicano chiaramente il riutilizzo delle medesime riproduzioni per altre occasioni di studi.

Ricorrono ad esempio direttamente sulle fotografie una serie di pratiche tra le quali la scontornatura, la pulizia e la resa uniforme dello sfondo fotografico, azioni che solitamente avvenivano prima della fase di stampa fotografica su libro. Come ricorda Stefano Valeri tuttavia, tale pratica era usuale tra gli storici dell'arte con radici ben consolidate nella tradizione di studi che, a partire da Adolfo Venturi, giunse fino ai suoi allievi. Se ne deduce che Giusta Nicco abbia consolidato una metodologia di lavoro non concretizzatasi soltanto negli scritti e nei saggi di critica d'arte, ma anche nella componente visiva di analisi delle opere, riflettendo in particolare sulla

necessità di analizzare l'opera con riprese da più punti di vista differenti atti a metterne in luce la tridimensionalità, dove le fonti luminose e il lavoro in camera oscura assume un valore imprescindibile nella resa finale dell'opera. Tuttavia è all'interno della pubblicazione che emergono i tratti meno innovativi, ben ravvisabili al contrario negli scatti originali: *“era infatti lo stesso purovisibilismo, emanazione del credo positivista di cui l'aria delle istituzioni scientifiche era satura, a proporre un atteggiamento che noi oggi consideriamo spregiudicato. Il forte rischio consisteva dunque nella progressiva e totale subordinazione del lavoro del fotografo al volere dello studioso (...) opere scultoree emergenti da un fondo buio pur essendo collocate in contesti espositivi precisi, quando invece il negativo ha ancora impressi oggetti e quadri di sfondo (...) abbiamo l'impressione che siano stati fotografati come degli ectoplasmī”*.⁴⁶⁴

E con probabilità, ai tempi della pubblicazione sulla fontana, Giusta Nicco risentiva



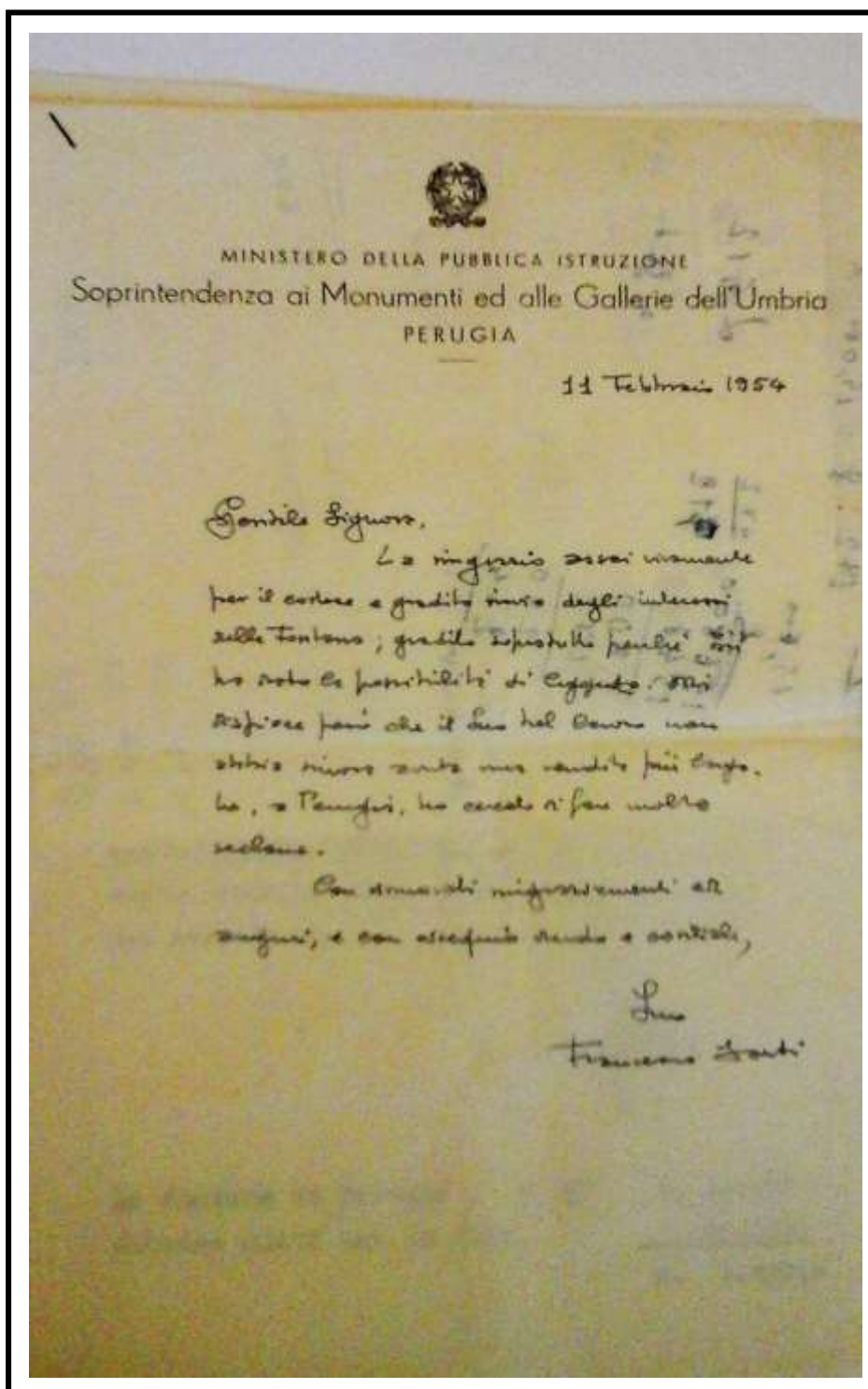
ancora, in parte, di questa lezione. Il cantiere dei restauri ha rappresentato per lei un importante banco di prova, accanto al nipote Guido, a sostegno della realizzazione degli scatti e che Giusta definisce come “inediti” almeno fino al momento della pubblicazione. Ad una disamina attenta del corredo fotografico originale e della sua trasposizione all'interno della pubblicazione, sono riconoscibili due linee di pensiero, che si dividono tra testo e corredo fotografico; da una parte si trova l'analisi delle singole sculture condotta da Giusta in relazione al più ampio contesto che ha coinvolto gli scultori in importanti opere tra le quali, nel caso di Nicola e Giovanni

Pisano, imprescindibili riferimenti sono i pulpiti di Pisa, Siena e Pistoia. In tal caso l'impegno della studiosa e del fotografo, probabilmente assistito anche dal nipote di

⁴⁶⁴ S. VALERI, *La memoria riprodotta*, Lithos, p. 64.

Giusta, Guido Fasola, è stato quello di trasmettere, attraverso la riproduzione fotografica, l'arte, l'ideologia e l'ambiente sociale della Perugia trecentesca; dall'altra si percepisce invece una metodologia di approccio allo studio dell'opera che tende alla ricerca formale dell'insieme, portando il soggetto al suo totale isolamento dal contesto. Dettagli e inquadrature multiple, come si evince dal corpora conservato presso il D.I.R.A.A.S., risultano molto utili per la più complessa comprensione delle opere ma ad emergere restano comunque quelle fotografie che, meglio di altre, esprimono il punto di vista privilegiato nel quale si concentra l'idea originaria dell'artista. Fondamentale risulta quindi il problema dell'illuminazione, maggiormente sentito, ad esempio, per gruppi scultorei inseriti all'interno di una struttura architettonica come quella della fontana e collocata in esterni; di fatto, il problema della corretta resa delle luci e delle ombre in scultura, determinato dalla tridimensionalità dell'opera, risulta di più difficile interpretazione rispetto alla pittura. In più occasioni, sempre apposte sul verso delle immagini, si rilevano commenti e indicazioni che sottolineano la necessità di schiarire o accentuare componenti specifiche delle sculture, nelle parti illuminate o nelle zone d'ombra, al fine far emergere particolari osservazioni stilistiche o tecnico – formali degli scultori a cui si aggiunge il problema legato al colore e alla riproduzione in bianco nero, da sempre favorita soprattutto per la trattazione della scultura.

Nell'attività della studiosa la fotografia ha quindi svolto un ruolo particolare, che dalle più tradizionali riproduzioni “tipo Alinari” (che concentravano in ogni immagine il massimo delle informazioni in vista di una diretta conoscenza della cosa riprodotta) è giunta all'esigenza di realizzare corredi fotografici assistita da fotografi professionisti, come il caso del già citato Cipriani, che mettesse in evidenza le particolarità e le innovazioni del suo studio. Un uso dell'immagine quindi sempre più personalizzato e diretto alla ricerca del movimento, della resa del pathos e del sentimento umano degli artisti, che culmina nella disposizione dinamica delle fotografie nella sceneggiatura su Giovanni Pisano, in linea con le più aggiornate ricerche dell'epoca sull'impiego del montaggio filmico portate avanti in quegli anni dal suo collega Carlo Ludovico Ragghianti.



Lettera di Francesco Santi a Giusta Nicco Fasola
conservata presso l'Archivio Cesare Fasola e Giusta Nicco Fasola a San Biagio della Valle (Perugia)

PARTE SECONDA

CAPITOLO 4

4. Analisi di modelli esistenti, esperienze attive e un prototipo per una fototeca del D.I.R.A.A.S (Dipartimento di Antichistica, Italianistica, Romanistica, arti e spettacolo) dell'Università di Genova.

4.1. Introduzione

Come fin qui delineato, le fototeche di storia dell'arte, intese quali luoghi di studio e ricerca, oltre che della pratica quotidiana della disciplina storico artistica, sono state, almeno fino agli anni Novanta, ambienti attivi e riferimento imprescindibile per studenti e docenti. Con il sopraggiungere e il rapido affermarsi delle partiche fotografiche digitali, nel corso degli anni Novanta, si è assistito ad una progressiva crisi delle fototeche di storia dell'arte contestualmente allo svilupparsi di nuove metodologiche didattiche nel campo delle discipline umanistiche. Le nuove tendenze storiografiche e l'esplosiva onnipresenza di immagini online hanno reso le fototeche luoghi desueti, non più adatti a soddisfare i loro scopi didattici. Tuttavia un primo interessamento per i patrimoni fotografici delle istituzioni universitarie si è riattivato dal 1999, in occasione del censimento avviato in ricordo di Paolo Costantini. L'occasione costituì un primo importante momento di riflessione in cui storici dell'arte ed esperti poterono confrontarsi sulla condizione del patrimonio fotografico nazionale.

In tal senso le ricerche delle Digital Humanities (ambito di studi conosciuto anche con il termine "umanistica digitale") pur non costituendo una novità degli ultimi anni, rientrano però oggi in un campo di studi che offre innovative possibilità di sfruttamento delle nuove tecnologie in favore, soprattutto, nel campo del Cultural Heritage, grazie all'elaborazione di tool, software e strumenti di ricerca capaci di implementare la classificazione delle opere d'arte, i sistemi per la loro catalogazione e archiviazione in quanto risorse digitali. Le Digital Humanities contribuiscono quindi allo sviluppo di strategie e pratiche, nonché di metodologie di lavoro in differenti ambiti disciplinari; nel nostro caso specifico, si intende analizzare il modo in cui storici dell'arte e informatici possono mettere in atto strategie comunicative tessendo relazioni tra differenti conoscenze e professionalità, implementando strumenti utili alla documentazione e valorizzazione del patrimonio fotografico nella nuova iconosfera internet.

Si discute infatti, almeno dall'inizio degli anni Duemila, in merito all'informatizzazione di archivi, fotografici e non, approfondendo problematiche e benefici introdotti dai nuovi sistemi di documentazione tecnologica, argomenti che hanno coinvolto, in prima persona, storici, archivisti e informatici. Nuove urgenze e pratiche tornano quindi a coinvolgere la fotografia (o meglio, le fotografie) e le

fototeche, anche a seguito di alcune importanti iniziative di livello nazionale che hanno interessato i documenti digitali tra le quali si cita il progetto ideato dal Ministro Dario Franceschini per la costituzione di una *Digital Library Italiana*, destinato a valorizzare il patrimonio di immagini conservato presso 101 Archivi di Stato e 46 biblioteche statali, oltre che i materiali conservati presso gli archivi fotografici delle soprintendenze. A tale scopo l'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione è stato dotato di un sistema di Digital Library in grado di coordinare i programmi di digitalizzazione sul piano nazionale.⁴⁶⁵ Si ricorda inoltre un'importante iniziativa internazionale che concerne la nascita di *Europeana Photography*, un archivio che custodisce due milioni di immagini fotografiche digitali.⁴⁶⁶ Tutto ciò ha quindi attivato dibattiti che hanno coinvolto nuovi aspetti della fotografia considerandola sia dal punto di vista oggettuale che della sua riproduzione digitale, avviando inoltre nuovi approcci teorici al tema dell'archivio e delle “*sedimentazioni fotografiche*” che esso custodisce.⁴⁶⁷

La diffusione di nuove tecnologie informatiche ha determinato negli ultimi anni lo sviluppo di indagini rivolte alle istituzioni archivistiche e universitarie partecipi della progressiva “corsa alla digitalizzazione” dei materiali (documenti e fotografie) considerati in quanto parte di “*una archeologia delle discipline*”.⁴⁶⁸ Il sopraggiungere del digitale ha di fatto posto le istituzioni di fronte al problema della fruizione dei propri materiali su piattaforme online, stimolando un necessario rinnovamento e aggiornamento degli strumenti atti a concretizzare e regolamentare tali procedure. Queste problematiche sono state quindi oggetto di occasioni di confronto tra rappresentanti afferenti a diversi settori disciplinari che insieme si sono interrogati sulle modalità di approccio ai nuovi sistemi informatici al fine di stabilire procedure il più possibile comuni e condivisibili. La progressiva attuazione di pratiche di digitalizzazione dei documenti da parte di musei e istituti di conservazione, ha

⁴⁶⁵ Cfr. MiBACT, Franceschini, *Nasce la Digital Library Italiana*, Roma, 10 marzo 2017: http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Contenuti/MibacUnif/Comunicati/visualizza_asset.html_1485213559.html_ultima_consultazione_2/01/2018.

⁴⁶⁶ Il progetto *Europeana Photography* ha coinvolto cinquanta istituzioni pubbliche e private, trentaquattro paesi e due milioni di immagini costituendo uno dei più importanti archivi online dedicati alla storia della fotografia. L'iniziativa è stata promossa da Photoconsortium – Consorzio internazionale per il patrimonio fotografico che si aggiunge al precedente progetto *Europeana Collections*, una biblioteca digitale costituita da un ingente corpus di materiali d'arte, musica e moda. Cfr. V. Tanni, *Nasce l'archivio Europeana Photography*. In “Artribune”, 31 maggio 2017, <http://www.artribune.com/arti-visive/fotografia/2017/05/nasce-larchivio-europeana-photography-oltre-2-milioni-di-immagini-per-raccontare-la-storia-dell/> Ultima consultazione: 2/01/2018.

⁴⁶⁷ Per la definizione di “sedimentazione fotografiche” si rimanda alla più completa bibliografia di Tiziana Serena.

⁴⁶⁸ E. EDWARDS, *Photographs: Material Form and the Dynamic Archive*, in C. CARAFFA, *Photo archives and the Photographic Memory of Art History*, Deutscher Kunstverlag, 2011, p. 49.

comportato lo sviluppo di banche dati di risorse e oggetti digitali, estese successivamente su piattaforme e siti istituzionali. All'interno di questo rapido sviluppo, sono al contempo emersi problemi connessi alle possibilità di conservazione e preservazione del materiale digitale, comprese le modalità per la realizzazione di tali risorse e per il trasferimento degli originali analogici su supporti elettronici, il tutto senza disporre di un supporto teorico che potesse interpretare e sostenere criticamente tali considerazioni.

Il problema della digitalizzazione ha stimolato ricerche che hanno coinvolto anche il ruolo di professionisti della catalogazione, della conservazione e del restauro dei beni culturali, i quali si vedono oggi impegnati in qualità di "mediatori" di operazioni interpretative, non meramente associabili a fattori di tipo tecnico, bensì di ordine culturale. La nuova consapevolezza acquisita tuttavia non pare concretizzarsi completamente nelle soluzioni pratiche poiché, conseguentemente a tali urgenze, sono emerse soluzioni particolari a carattere regionale o addirittura singolarmente sviluppate dagli istituti coinvolti. Ciò ha determinato il delinearsi di un contesto frammentario e frammentato, complicato ulteriormente dalla rapida obsolescenza dei supporti informatici e delle linee guida adottate per la digitalizzazione.

In questa seconda parte della ricerca si prendono in considerazione gli archivi fotografici, in particolare le fototeche universitarie di storia dell'arte, che in questi anni stanno attraversando un momento di ridefinizione teorica, con tutte le problematiche connesse alle nuove urgenze determinate dalle proprie specificità tecniche e didattiche. Tale riflessione non ha pretese di esaustività giacché l'argomento viene trattato dal punto di vista delle *digital humanities*, in particolare da quello dello storico dell'arte, proponendosi come analisi di un'esperienza e di un progetto attualmente in corso che ha posto la storia dell'arte in relazione con molteplici discipline.

L'obiettivo è quello di presentare un modello di lavoro finalizzato alla realizzazione di un progetto per una fototeca del D.I.R.A.A.S. che possa estendersi, un domani, a tutto l'ateneo genovese al fine di portare alla luce materiali didattici dimenticati e diversamente destinati all'oblio.

4.2. Catalogare e archiviare: nuove tecnologie per i *Digital Archives*

La catalogazione dei beni culturali è un processo complesso all'interno del quale collaborano la maggior parte delle discipline umanistiche che si trovano oggi a fare i conti con il più ampio ambito dell'informatica applicata. La diffusione delle nuove tecnologie ha contribuito alla nascita di nuove figure professionali ibride, il cui compito risiede nell'affrontare la catalogazione e l'archiviazione dei beni culturali mettendo in relazione un articolato numero di dati e informazioni provenienti dagli oggetti artistici; questo richiede al professionista la capacità di muoversi entro nuovi ambiti, che non prevedono più la sola conoscenza specifica della propria disciplina, bensì anche una preparazione che abbraccia l'informatica e il suo ricco contributo di soluzioni tecniche. Negli ultimi anni l'attenzione per questo tipo di pratiche si è diffuso enormemente portando numerose istituzioni tra le quali musei, archivi e biblioteche alla costituzione di *repositories* finalizzate alla fruizione e alla valorizzazione dei dati ivi contenuti attraverso piattaforme web, agili e accattivanti. Il problema principale consiste nella gestione di tali informazioni dal momento che le piattaforme sono implementate attraverso l'utilizzo di differenti linguaggi e soluzioni che rendono spesso incompatibili i sistemi esistenti. Inoltre ci si pone il problema delle modalità con cui la fotografia viene considerata dal punto di vista ontologico ed epistemologico dal momento che ogni istituzione applica regole, standard e protocolli di inventariazione e catalogazione specifici del proprio settore di afferenza; così i bibliotecari seguono le regole biblioteconomiche e gli archivisti quelle della descrizione archivistica. Musei e istituzioni si sono quindi dedicati all'implementazione di nuovi sistemi digitali e multimediali con importanti investimenti e progetti di digitalizzazione del proprio patrimonio al fine di renderlo sicuro dal punto di vista della conservazione, ma anche fruibile e accessibile ad un pubblico più ampio, non esclusivamente specialistico. Esistono diversi modi grazie ai quali è possibile assolvere ai compiti che un'istituzione si prefigge facendo riferimento all'eterogeneità degli oggetti conservati e alle modalità di conservazione e valorizzazione degli stessi:

- **Sistemi di gestione delle collezioni digitali:** si tratta di piattaforme software che permettono di acquisire, registrare, conservare, inventariare, catalogare ed esibire i propri contenuti digitali.
- **Sistemi di conservazione digitale:** sul piano della conservazione digitale, essa risulta molto utile ai fini della preservazione dei materiali originali ed è un buon riferimento per l'esecuzione di diagnosi e misure preventive
- **Tool di ricerca:** si tratta di strumenti di supporto alla ricerca, descrizione e interpretazione degli oggetti culturali.

- **Presentazione e visualizzazione del sistema:** non trascurabili sono inoltre le modalità con le quali i dati e le informazioni vengono visualizzate e recepite dagli utenti e quindi veicolo fondamentale per il successo di un'applicazione.

Tuttavia sorgono numerose difficoltà nella realizzazione dei singoli obiettivi a causa dell'eterogeneità dei dati e delle informazioni, una complessità che al contempo stimola la progressiva sperimentazione di nuove soluzioni capaci di soddisfare le esigenze dei ricercatori e la curiosità dell'utenza esterna, non specialistica. Tali sperimentazioni si sono ad esempio concretizzate nella redazione di standard descrittivi o in aggiornamenti di standard esistenti; infatti è a partire dal 1996 che sono state sviluppate ontologie e definizioni di strutture formali per la descrizione degli oggetti da parte di enti come CIDOC (International Committee for Documentation)⁴⁶⁹ e ICM (International Council of Museums) fino alla produzione nei primi anni Duemila di ulteriori normative, tra le quali quelle definite da ISO⁴⁷⁰ il cui compito è fornire linee guida per l'utilizzo di linguaggi comuni. Si avvia quindi una fase più precisa di definizione degli standard considerati come *“criteri mutualmente adottati sia per la registrazione uniforme dei dati, sia per consentirne l'efficiente scambio, oltre che fondamentali per una significativa ricerca e recupero delle informazioni”*⁴⁷¹ Si tratta quindi di un insieme di norme atte a strutturare le informazioni relative agli oggetti digitali. Tali standard si dividono in:

- **Standard tecnici:** utili all'interscambio dei dati, tra i quali si ricorda ISO (International Standard Organization) che prevede la descrizione delle caratteristiche strutturali del testo digitale.
- **Standard strutturali:** con questo termine si indicano i modelli che esplicitano le categorie dei dati, indicando il numero e la tipologia dei campi di cui è costituito ed enunciano le loro entità ed attributi.
- **Core standard:** in tal senso sono significative le opere di collaborazione tra CIDOC e ICOM per la formulazione di un modello di documentazione di oggetti conservati presso musei e istituzioni e le relative norme di compilazione. Sono quindi disponibili diversi standard adattabili ad ogni tipologia possibile di materiali.

⁴⁶⁹ <http://www.cidoc-crm.org/> (ultima consultazione gennaio 2018)

⁴⁷⁰ International Organization of Standardisation : <https://www.iso.org/home.html> (ultima consultazione, aprile 2018).

⁴⁷¹ L. CORTI, *Standard*, in *I beni culturali e la loro catalogazione*, Bruno Mondadori, 2003, Milano, p. 69.

4.2.1. Modelli descrittivi analizzati

La ricerca per lo sviluppo di una piattaforma digitale per la fototeca digitale del D.I.R.A.A.S. a partire da una prima selezione dei materiali di studio, ha quindi considerato differenti problemi riguardo le tipologie descrittive idonee alla definizione della complessità dei materiali fotografici conservati. A tale scopo sono quindi stati considerati diversi modelli descrittivi, italiani e stranieri.

CDWA – *Categories for the Description of Works of Art*⁴⁷²

Tra le organizzazioni che utilizzano questo modello descrittivo figura il J. Paul Getty Trust, USA. Lo standard è stato definito grazie al lavoro svolto dalla Art Information Task Force, gruppo di ricerca costituito dal *The Getty Research Institut* di Los Angeles negli anni Novanta. Tale modello catalografico è impiegato per descrivere oggetti d'arte e architettura considerando anche le loro riproduzioni contenute all'interno delle banche dati ed è mappato per gli standard di metadati in CIDOC CRM.⁴⁷³ Un'implementazione del sistema descrittivo CDWA è il Cultural Objects Name Authority (CONA)⁴⁷⁴ che compila i metadati relativi ad opere d'arte e architettura collegando collezioni speciali, musei, archivi e librerie di oggetti digitali con possibilità di collegamento a AAT, TGN, ULAN e IA (Iconography Authority).

Le categorie descrittive sono strutturate in 31 macro aree suddivise in altre sub-categorie delle quali si individuano un numero di 13 *core elements* necessari ad una seria catalogazione degli oggetti:

1. Oggetto/Opera (livello archivistico)
2. Classe di oggetto
3. Titolo o nome
4. Creazione (descrizione del creatore, identità, ruolo, date di riferimento)
5. Misure (dimensioni)
6. Materiali e tecniche (descrizioni dei materiali e delle tecniche)
7. Soggettazione

⁴⁷² http://www.getty.edu/research/publications/electronic_publications/cdwa/ (ultima consultazione gennaio 2018).

⁴⁷³ L. CORTI, *Categories for the Description of Works of Art (CDWA)* in *I beni culturali e la loro catalogazione*, Bruno Mondadori, 2003, Milano, p. 243. Cfr. The Getty Information Institute, Los Angeles, s.d.

⁴⁷⁴ <http://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/cona/index.html> (ultima consultazione gennaio 2018).

8. Ubicazione corrente (nome del luogo, identificativo del luogo)
9. Riferimenti testuali collegati
10. Liste di autorità di persone/enti
11. Liste di autorità di luoghi
12. Liste di autorità di descrizione generiche

Esiste anche una versione del medesimo modello descrittivo definita “lite” ovvero con campi descrittivi sintetizzati.

ISAD(G) – *International Standard of Archival Description, General*

Lo standard descrittivo ISAD esiste dal 1994 ed è prodotto dall’ICA (International Council on Archives). E’ stato utilizzato per la redazione di standard catalografici dedicati specificatamente alle collezioni archivistiche. Rispetto alla prima versione, lo standard è stato aggiornato ed è tutt’ora in uso all’ICA. ISAD(G) permette di descrivere collezioni archivistiche grazie alla struttura di 26 elementi ripartiti in 7 macro – aree:

1. Area di identificazione
2. Area delle informazioni di contesto
3. Area delle informazioni relative al contenuto e alla struttura
4. Area di accesso e utilizzo dei dati
5. Area delle informazioni inerenti la documentazione allegata
6. Area riservata alle note
7. Area di controllo della descrizione

All’interno di tali macro aree sono riconosciuti 6 elementi necessari alla buona realizzazione della catalogazione e alla descrizione di un qualunque tipo di collezione archivistica:

1. Codice di identificazione dell’opera
2. Titolo
3. Creatore
4. Date
5. Estensione

6. Livello di descrizione

Tale modello fornisce inoltre regole per una descrizione sviluppata su più livelli:

1. Descrizione dal generale allo specifico
2. Informazioni rilevanti per il livello di considerazione
3. Collegamento gerarchico fra livelli di descrizione
4. Eliminazione della ridondanza delle informazioni

EAD – *Encoded Archival Description*

EAD è un progetto di applicazione con modifiche adatte alla descrizione del materiale specificatamente fotografico ed è utilizzato come codifica della scheda ministeriale F (ICCD). Lo standard di descrizione EAD è uno standard XML ed è impiegato per mappare i campi descritti da ISAD(G) al fine di creare un tracciato impiegabile come scheda archivistica. L'utilizzo di EAD in combinazione con la scheda F (descritta più avanti) è utile al fine di rendere tale scheda assimilabile agli standard internazionali.

MARC – *Machine Readable Cataloguing Record*

MARC è lo standard descrittivo impiegato dalla Library of Congress, negli Stati Uniti. Nato come standard di catalogazione bibliografica negli anni Sessanta, lo standard MARC si compone da *tag* (etichette) alfanumeriche che costituiscono i campi e i sotto-campi della ricerca. Lo standard classico ha visto nel corso del tempo diverse modifiche e adattamenti a seconda delle singole realtà e delle esigenze dei singoli stati; sono nati così USMARC, MARC21, UKMARC. Al fine di chiarificare il panorama frammentario e plurale che caratterizza questi standard è stata introdotta dapprima la normativa ISO 2709 e successivamente lo standard UNIMARC impiegato soprattutto in Europa.

Gli oggetti catalogati con MARC rispondono a campi codificati:

1. Descrizione dell'oggetto
2. Accessi principali e secondari
3. Soggetti
4. Indicativo numerico

Il sistema risulta quindi molto duttile e flessibile tanto che risulta possibile associarlo a diversi sistemi di catalogazione.

SCHEDA F

A partire dalla fine degli anni Novanta del secolo scorso, l'evoluzione degli standard catalografici in riferimento ai beni culturali ha subito un forte incremento, determinato dall'arrivo dei nuovi sistemi digitali e dalla presenza, sempre maggiore, di nuove realtà informatiche a supporto dei Cultural Heritage. La revisione delle normative in merito ai modelli di catalogazione attualmente in uso, ha investito anche la scheda catalografica F, nata per iniziativa dell'ICCD – Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione e un tempo conosciuta come scheda FT “*destinata ad accogliere in una sintesi organica tutte le informazioni tecniche relative alla fotografia e all'oggetto raffigurato*”.⁴⁷⁵ La scheda FT, sostituita con la più moderna scheda F è studiata per esaminare, in modo analitico, tutte le componenti e le caratteristiche tecniche e documentarie dei singoli fototipi. La revisione attuale della scheda ha di fatto seguito la necessità di studiare un modello che fosse metodologicamente il più possibile in sintonia con altre realtà che si occupano di fotografia, non soltanto fototeche quindi, ma anche biblioteche e archivi. Dal 1999 la scheda F nella sua prima versione (2.00) è stata aggiornata alla versione 4.00 allargando l'accesso alle sue informazioni grazie agli sviluppi promossi da nuove applicazioni informatiche che ne hanno facilitato i processi conoscitivi.⁴⁷⁶ Nella sua struttura, la scheda F si compone di due elementi: il tracciato e la normativa. Nel 1999 la scheda si presentò come una novità poiché fu presentato per la prima volta al pubblico un modello catalografico specifico per la fotografia, rappresentando il primo risultato nato dall'incontro tra diverse istituzioni e profili professionali. Le difficoltà per la definizione di uno standard accessibile e comune alle diverse esigenze di istituti, biblioteche e archivi, nasce dalle caratteristiche di polisemia e trasversalità del bene fotografico, conservato, a diverso titolo, da istituzioni pubbliche e private, ciascuna con differenti prassi operative. Tale esperienza collaborativa ha favorito la nascita del MAB (Musei, Archivi e Biblioteche) un coordinamento nazionale permanente promosso da AIB (Associazione italiana biblioteche) ANAI (Associazione nazionale archivistica) e ICOM (International Council of Museums). Considerata la diversa provenienza culturale delle professionalità coinvolte, la prima versione della scheda è stata strutturata per favorire l'interscambio di un set minimo di dati tra formati catalografici, biblioteconomici e storico - artistici grazie all'utilizzo

⁴⁷⁵ L. CORTI, *I beni culturali e la loro catalogazione*, Bruno Mondadori, Milano, 2003, p. 82.

⁴⁷⁶ E. BERARDI, *Introduzione*, Scheda F versione 4.0, ottobre 2016, p. 5.

del formato internazionale UNIMARC. Considerata l'urgenza di attivare processi di condivisione dei dati catalogati e una serie di strumenti atti a soddisfare le necessità degli utenti, l'ICCD ha di fatto esposto sulla piattaforma open source Dkan⁴⁷⁷ una serie di dataset riferiti a diverse tipologie di contenuti tra i quali vocabolari e tracciati schedografici in formato XML.⁴⁷⁸ Le schede ICCD sono inoltre gestite dal Sistema Informativo Generale del Catalogo – SiGECweb la cui progettazione iniziale risale al 2004. E' stata così pubblicata la nuova Normativa trasversale 4.00, con aggiornamento delle schede authority file AUT e BIB⁴⁷⁹, sempre per la versione 4.00 che hanno contribuito al rinnovamento e all'aggiornamento della scheda F. Non è stato alterato l'impianto concettuale della scheda che ha mantenuto la ripartizione delle informazioni in paragrafi, campi, campi strutturati e sotto-campi. Rispetto alle precedenti versioni, le caratteristiche innovative risiedono nella possibilità di utilizzare la scheda F anche per la descrizione di fondi *“numericamente e tematicamente rilevanti”*.⁴⁸⁰ La scheda viene quindi impiegata per descrivere gruppi di immagini riunite sulla base della presenza di caratteristiche comuni trovando riscontro nell'ambito della biblioteconomia attraverso l'aggiunta del paragrafo RELAZIONI.⁴⁸¹ La scheda è quindi uno strumento duttile per il catalogatore che può utilizzarla con differenti modalità e secondo diversi livelli di approfondimento catalografico – descrittivo. Gli elementi della scheda sono elencati nel seguito:

Core elements – Scheda F

CD – CODICI

OG – BENE CULTURALE

OGT – DEFINIZIONE BENE

QNT – QUANTITA'

OGC – TRATTAMENTO CATALOGRAFICO

RV – RELAZIONI

⁴⁷⁷ Piattaforma open source per la catalogazione, pubblicazione e visualizzazione di dati in formato aperto (open data) caratterizzata da una grande semplicità d'uso.

⁴⁷⁸ Ibidem, p. 6.

⁴⁷⁹ Si fa riferimento alle schede dell'Authority File per gli autori (AUT) fotografi e alla voce BIB – bibliografia.

⁴⁸⁰ Ibidem, p.7.

⁴⁸¹ Il paragrafo RV – RELAZIONI è utile per registrare le informazioni che riguardano le relazioni tra le componenti che caratterizzano un bene complesso o composito e quelle che intercorrono fra il bene in esame e altri beni catalogati.

RSE – RELAZIONI CON ALTRI BENI

LC – LOCALIZZAZIONE GEOGRAFICO AMMINISTRATIVA

LDC – COLLOCAZIONE SPECIFICA

ACB – COLLOCAZIONE BENE

LA – ALTRE LOCALIZZAZIONI GEOGRAFICO AMMINISTRATIVE

PRD – DATI CRONOLOGICI

UB – DATI PATRIMONIALI / INVENTARI / STIME / COLLEZIONI

INP – INVENTARIO PATRIMONIALE IN VIGORE

INV – ALTRI INVENTARI

AU – DEFINIZIONE CULTURALE

ATB – AMBITO CULTURALR

SGT – SOGGETTO

SGL – TITOLO

SGS – DESCRIZIONE

THS – THESAURUS

DT – CRONOLOGIA

DTZ – CRONOLOGIA GENERICA

DTS – CRONOLOGIA SPECIFICA

LR – LUOGO E DATA DELLA RIPRESA

MT – DATI TECNICI

MTC – MATERIA E TECNICA

MIS – MISURE

FVC – CARATTERISTICHE FOTOGRAFIA DIGITALE

STC – STATO DI CONSERVAZIONE

RST – INTERVENTI

ISE – ISCRIZIONI / EMBLEMI / MARCHI /STEMMI /TIMBRI

NRL – NOTIZIE RACCOLTE SUL LUOGO

NSC – NOTIZIE STORICO – CRITICHE

TU – CONDIZIONE GIURIDICA

CPR – DIRITTI D’AUTORE

DO – DOCUMENTAZIONE

BIB – BIBLIOGRAFIA

AD – ACCESSO DATI

CM – CERTIFICAZIONE E GESTIONE DEI DATI

Osservazioni

I modelli presi in esame offrono uno spaccato dei sistemi attualmente in uso presso Università e istituzioni; si possono quindi avanzare alcune considerazioni in merito a tali modelli, tra i quali sono ravvisabili alcune informazioni utili alla descrizione del materiale fotografico. Ne sono quindi state individuate le differenze più evidenti nell’organizzazione delle informazioni e nella rappresentazione funzionale dei singoli documenti in rapporto alla più generale struttura delle collezioni a disposizione sulle piattaforme.

Il modello ISBD (NBM) è principalmente impiegato per la descrizione bibliografica e quindi difficilmente adattabile alla descrizione di oggetti fotografici e alla definizione precisa dei rapporti tra singolo documento e collezione fotografica. Si tratta quindi di standard prevalentemente in uso presso le biblioteche, più soggette alla necessità di omologazione dei propri dati e delle modalità di descrizione.

MARC: anche questo standard sottostà alla logica di descrizione biblioteconomica con difficoltà di rappresentazione analitica del materiale fotografico. Nonostante ciò, tale modello descrittivo viene impiegato per garantire l’interoperabilità tra le informazioni, infatti anche la scheda F e il formato ISBD possono essere tradotti in tale formato.

CDWA: è uno standard descrittivo completo e flessibile, adattabile ad altri formati ed è un buono strumento per la descrizione semplificata di singoli documenti e collezioni fotografiche (ma anche di oggetti d'arte). Tale standard garantisce una schedatura rapida delle principali voci dell'oggetto artistico, a proprio tale genericità impedisce la descrizione analitica della complessità dei singoli oggetti, in particolare del materiale fotografico e della sua stratigrafia.

ISAD (G)/ EAD: ideale per la descrizione di fondi archivistici e collezioni di documenti, appare meno preciso per la descrizione di collezioni fotografiche e singoli oggetti, tuttavia appare utile al fine di mettere in relazione la descrizione archivistica con quella fotografica.

SCHEMA F: al pari di altre schede descrittive il modello italiano è ancora oggi, nella versione aggiornata 4.00 un modello di descrizione specifica per il materiale fotografico. Tale modello è rappresentativo della complessità stratigrafica del materiale fotografico, tuttavia, proprio in virtù di tale completezza e complessità la scheda è stata soggetta a numerose elaborazioni personalizzate avviando una discussione, tutt'ora in corso, sulla fotografia come bene culturale e sulle diverse professioni che vi sono coinvolte. Nel 2016 è stata inoltre arricchita la possibilità di utilizzo della scheda in funzione della SCHEMA FF (fondo fotografico) con aggiunta di nuovi campi e voci atte a descrivere oggetti complessi, quali album fotografici, serie fotografiche e altri gruppi di fotografie che mostra una propria coerenza interna.

NIER (EPF): sono le Norme italiane per l'elaborazione di record di autorità archivistiche di enti, persone e famiglie elaborate dal Sistema Archivistico Nazionale nel 2009 in collaborazione con la Direzione Nazionale Archivi. Tali normative forniscono regole e vocabolari controllati per la standardizzazione degli elementi strutturati dei record di autorità. Tali standard sono utilizzati da software di gestione archivistica come Archimista.

Dopo aver individuato le principali caratteristiche dei modelli descrittivi si è osservato il modo in cui tali standard sono stati applicati su piattaforme digitali capaci di supportarli. Al fine di fornire un inquadramento sulle diverse possibilità offerte, pur consapevoli dell'impossibilità di completezza delle soluzioni considerate, sono state prese in esame le piattaforme informatiche appartenenti a istituzioni che hanno avviato programmi e campagne di digitalizzazione e di messa on line del proprio materiale digitale:

1. *Fondazione Federico Zeri* di Bologna: Zeri&Lode
2. *Kunsthistorisches Institut*, Firenze
3. *Phaidra* – Collezioni digitali dell'Università degli Studi di Padova
4. eCo – Collezioni digitali Università degli Studi di Napoli
5. “Abruzzo medievale” - Archivio fotografico della sezione storia dell'arte dell'Università degli Studi di Perugia

La selezione degli istituti è avvenuta sulla base di casi simili al progetto per la realizzazione di una fototeca digitale di storia dell'arte del D.I.R.A.A.S. all'Università di Genova, sulla base delle conoscenze apprese durante il dottorato di ricerca in *Digital Humanities*, delle Università e degli istituti che hanno al loro attivo una piattaforma di catalogazione e fruizione di oggetti digitali. Sono state quindi studiate le modalità di catalogazione/descrizione delle collezioni oltre che, laddove possibile, le principali regole osservate per la digitalizzazione delle stesse. Per ogni istituto vengono quindi analizzate le seguenti informazioni:

- **Descrizione dell'istituto** in esame: tipologia e contesto di azione
- **Descrizione delle collezioni digitali**: soggetti, temi, tipologie e quantità
- **Descrizione della piattaforma informatica** utilizzata per la descrizione catalografica e le soluzioni applicate alla ricerca e alla fruizione dei dati online

Sono state inoltre effettuate prove di navigazione sulle diverse piattaforme osservando gli strumenti messi a disposizione al fine di rilevare le seguenti informazioni:

- Ricerca nel catalogo: campi, strumenti di supporto, liste controllate
- Descrizione degli oggetti
- Relazioni tra singoli oggetti e collezioni
- Descrizione delle collezioni e relative relazioni
- Fruizione di immagini digitali e informazioni sui diritti d'autore
- Coinvolgimento in progetti di scambio dati e informazioni relativi alle collezioni digitali
- Specifiche delle singole piattaforme

Lo scopo è quello di osservare come gli oggetti fotografici vengono catalogati, descritti e resi disponibili agli utenti del web.

4.2.2 Analisi delle collezioni fotografiche

1) Fondazione Federico Zeri - Università degli Studi di Bologna

La Fondazione Federico Zeri di Bologna rappresenta un caso di raro e unico interesse nell'ambito degli archivi fotografici di storia dell'arte. L'istituto è nato in seguito alla donazione da parte dell'illustre storico e critico d'arte della sua biblioteca e fototeca all'Università di Bologna, nel 1998 e che Elisabetta Sambo definisce come “*una miniera di memorie visive*”.⁴⁸² L'archivio fotografico di Federico Zeri si è formato sull'esempio classico delle fototeche Bernard Berenson e Roberto Longhi collezionando numerosi archivi fotografici.



Fig. 1 - Home page della Fondazione Federico Zeri, Bologna

⁴⁸² E. SAMBO, *Nomi e date. Storia della fototeca di Federico Zeri*, in A. BACCHI, F. MAMBELLI, E. SAMBO, *I colori del bianco e nero*, 2014, p. 41.

Tipologia di raccolte

La collezione di fotografie consta di circa 290.000 esemplari in una suddivisione che si articola in secoli, scuole e autori. Si contano quindi 149.299 fotografie per il nucleo Pittura italiana; 28.404 fotografie della scultura italiana; 8.123 foto sull'architettura, 17.850 foto sulle arti decorative, 2.026 foto di falsi e 14.435 foto sulla natura morta. Tra gli archivi conservati si citano Evelin Sandberg Vavalà, Antonio Muñoz, Umberto Gnoli, Guglielmo Matthiae, ma anche materiali provenienti da case d'aste quali Mont di New York, Sestieri di Roma, Longari di Milano, Pospisil e Semenzato di Venezia.

Piattaforma informatica

Il database della Fondazione Zeri contiene le riproduzioni digitali del grande patrimonio fotografico conservato presso la fototeca, la cui digitalizzazione è quasi giunta al termine. Allo stato attuale, insieme al Kunsthistorisches Institut, il portale web della fondazione è considerato uno dei più importanti repertori sulla storia dell'arte. La banca dati è stata progettata in seguito alle operazioni di catalogazione informatizzata sostenuta dal presidente Anna Ottani Cavina, Andrea Bacchi e Stefano Tumidei con la collaborazione di Laura Gasparini e della Biblioteca A. Panizzi di Reggio Emilia. L'informatizzazione dei dati è avvenuta sulla base delle normative ICCD con l'ausilio della scheda F, modificata al fine di rispettare integralmente la complessità dell'archivio di Federico Zeri. Il database è stato strutturato secondo un modello adeguato alle fotografie che costituiscono la tipologia di materiali più cospicua all'interno della Fondazione. Il modello di database risponde alle caratteristiche di compatibilità necessarie al trasferimento dei dati sul portale SiGEC Web gestito dall'ICCD. La soluzione adottata intende inoltre valorizzare il dominio al quale afferisce la collezione analogica ossia la ricerca storico artistica. La piattaforma si basa sul linguaggio Java e permette l'interrogazione di ricerca per ogni voce del catalogo anche mettendo in relazione fotografie, opere d'arte, cataloghi e bibliografia. Il database permette ricerche immediate e prevede tre livelli di ricerca: semplice, libera, avanzata dando la possibilità di impostare la ricerca anche su riferimenti cronologici, sia riferiti all'opera che alla fotografia, ed è inoltre strutturata per condividere i dati su altre piattaforme tra le quali Europeana.

La scheda catalografica: un caso particolare

In conformità con altre istituzioni la Fondazione Zeri ha quindi impostato la catalogazione fotografica secondo una revisione della scheda F (localizzazione, oggetto, autore, cronologia) aggiungendo all'interno del database il collegamento ad una scheda OA (opera) che possa implementare le informazioni sul soggetto iconografico relativo alla riproduzione fotografica. Ad ogni scheda F e OA corrispondono inoltre schede di Authority (*authority files*) con le informazioni anagrafiche relative a fotografi e artisti. Grazie alla loro struttura in campi e sotto-campi, le ricerche possono essere effettuate nel catalogo della fondazione anche secondo opere simili o tecniche di stampa, oltre che per autore della fotografia o per autore del soggetto fotografato.




Fig. 2 - Maschera di ricerca “OPERE” del catalogo online della Fototeca Zeri, Bologna

Il catalogo online della Fondazione Zeri permette di accedere ad una duplice ricerca: da una parte la ricerca può essere effettuata tramite la maschera “Cerca opere”; è possibile svolgere una ricerca libera all'interno dell'apposita stringa di ricerca, oppure una ricerca specifica attraverso la compilazione delle stringhe sottostanti che comprendono le seguenti voci: sezione tematica (con menu a tendina per la selezione tematica) autore/ attribuzione/ scuole; soggetto/titolo; oggetto / tipologia; datazione; localizzazione / provenienza.

Lo strumento offre inoltre la possibilità di svolgere la ricerca attraverso la maschera “Cerca foto” dove le voci delle stringhe sono state adattate per rispecchiare le caratteristiche principali dell’oggetto fotografico: per autore si intende quindi l’autore della fotografia; la voce materiale e tecnica si riferisce alla tipologia di stampa fotografica e la voce autore opera fotografata si riferisce al nome dell’artista.

CERCA OPERE CERCA FOTO

Ricerca libera

Sezione tematica

Autore della fotografia

Titolo / Soggetto

Materiale e tecnica

Datazione 1839 2018

Autore opera fotografata

ALTRI CAMPI

Reset Cerca

Catalogo Archivio
Cataloghi d'asta
Catalogo Biblioteca

SCOPRI IL NUOVO CATALOGO

Il database Zeri si presenta rinnovato nella grafica e arricchito con nuovi strumenti di ricerca e di visualizzazione. Sono inoltre disponibili le prime 7.000 foto di Natura morta italiana.

...leggi di più




NATURA MORTA

Fig. 3 - Maschera di ricerca “FOTO” del catalogo online della Fototeca Zeri, Bologna

RICERCA FOTO PER

RICERCA LIBERA: ALINARI

Ordina per: FOTOGRAFIA Risultati: 10 di 855 - risultati dal 1 al 10 di 855

	Alinari, Fratelli Pisa - Chiesa di S. Martino. Crocifisso del Sec. XIII. 1920-1929 gelatina ai sali d'argento/ carta baritata
	Alinari, Fratelli Pisa - Chiesa di S. Martino. Crocifisso del Sec. XIII, particolare della testa di Cristo. 1920-1929 gelatina ai sali d'argento/ carta baritata
	Alinari, Fratelli Pisa - Chiesa di S. Martino. Crocifisso del Sec. XIII, Storie della Passione di Cristo. 1920-1940 gelatina ai sali d'argento/ carta baritata

FOTOGRAFO

Alinari, Fratelli	8474
Fedeli, Marcello	34
Anonimo	25
Tumidei, Stefano	14
Brogi	6
Archivio fotografico della Soprintendenza pe...	4

ARTISTA

TITOLO

MATERIA E TECNICA

CRONOLOGIA

DATA DI SCATTO

PROVENIENZA

Fig. 4 - risultato di ricerca con voce generica ALINARI; sotto Fig. 5 Scheda online Banca Dati Fondazione Federico Zeri

Selezionando la fotografia si apre la scheda catalografica completa di informazioni specifiche sull'oggetto fotografico con collegamento diretto alla scheda OA strutturata secondo lo standard ICCD. La piattaforma rende possibile l'intervento da parte dell'utente, che è libero di inviare suggerimenti per l'arricchimento o la correzione della scheda alla Fondazione, può stampare i risultati di ricerca o chiedere l'invio della riproduzione digitale via e-mail.

Alinari, Fratelli — Pisa - Chiesa di S. Martino. Crocifisso del Sec. XIII.



Vai alla scheda dell'Opera

UBICAZIONE

Numero di inventario	8889
Fondo	Fototeca Zeri
Serie	Pittura italiana

Al momento, nonostante sia stato previsto uno spazio adibito alle esposizioni virtuali, la piattaforma non ha ancora avviato tale servizio. Tuttavia la Fondazione Zeri è impegnata nel progetto Zeri&Lode frutto di una collaborazione tra la Fondazione e lo staff di professionisti in *Digital Humanities* dell'Università di Bologna. Obiettivo del progetto è la trasformazione dei dati del catalogo della Fondazione in Linked Open Data al fine di renderli accessibili e riutilizzabili secondo le nuove esigenze del web semantico; inoltre il progetto si inserisce all'interno di PHAROS⁴⁸³ (International Consortium of Photo Archives) che riunisce 14 archivi fotografici di storia dell'arte di livello internazionale. L'implementazione dei dati è stata realizzata secondo lo standard CIDOC – CRM.⁴⁸⁴



Fig. 6 Interfaccia del sito dedicato Zeri & Lode

Grazie ai Linked Open Data è stato possibile l'arricchimento del catalogo della Fondazione con link, authorities e dataset già disponibili in LOD tra i quali: Getty Ulan, Wikidata, Getty Art and Architecture Thesaurus (AAT) per oggetti artistici e fotografici e Geonames per i luoghi geografici.

⁴⁸³ PHAROS: <http://pharosartresearch.org/> (ultima consultazione, aprile 2018).

⁴⁸⁴ CIDOC – CRM: <http://www.cidoc-crm.org/> (ultima consultazione, aprile 2018).

2) *Kunsthistorisches Institut – Firenze*⁴⁸⁵

L'istituzione nasce a Firenze nel 1897 e si occupa di ricerche storico artistiche e architettoniche. Si tratta di uno dei più importanti archivi dedicati all'arte e all'architettura italiana dalla tarda antichità all'epoca moderna con particolare attenzione per l'Italia settentrionale e centrale. La fototeca è inoltre stata concepita come Dipartimento autonomo e sviluppata parallelamente alle esigenze di ricerca e alle attività promosse dall'Istituto. Da qualche anno inoltre, grazie al significativo apporto di Costanza Caraffa, direttrice della fototeca, sono state avviate campagne di digitalizzazione e conservazione del materiale analogico e digitale conservato presso l'istituto. Dal 2002 l'istituzione fa parte dell'istituto di ricerca Max-Planck-Gesellschaft. I servizi e gli obiettivi della fototeca sono stati influenzati dall'arrivo delle tecnologie digitali che hanno favorito l'affinamento degli studiosi per la dimensione storica della fotografia analogica.

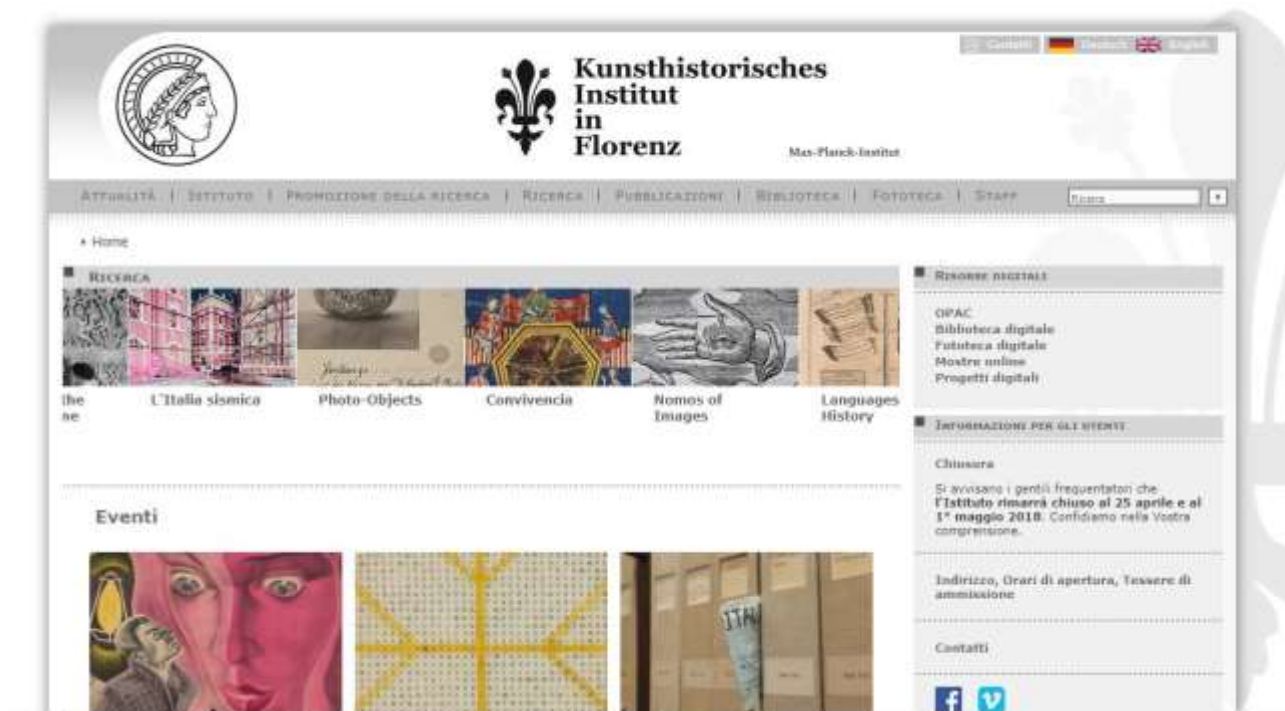


Fig. 7 - Homepage del Kunsthistorisches Institut Florenz

⁴⁸⁵ Kunsthistorisches Institut Florenz: <http://www.khi.fi.it/2175/it> (ultima consultazione gennaio 2018).

Tipologia di raccolte

La fototeca raccoglie circa 600.000 fotografie che interessano un arco cronologico compreso tra la tarda antichità e l'epoca moderna con l'obiettivo di soddisfare criteri di studio e ricerca, alla base di importanti progetti scientifici. L'archivio è stato suddiviso in diversi settori che corrispondono a: architettura, scultura e pittura, arti minori e arte antica, organizzati al loro interno in altre sezioni indipendenti secondo un ordine geografico, cronologico e alfabetico per artista. La sezione architettura è suddivisa per epoche e per regioni mentre le sottocategorie che afferiscono alla sezione sono ulteriormente organizzate in ordine alfabetico e per località. La sezione è ulteriormente divisa nelle seguenti categorie: urbanistica, disegni di architettura, arte dei giardini, museologia, scenografia, architettura estera. La fototeca digitale dell'Istituto raccoglie anche fondi speciali con possibilità di visualizzazione di particolari e dettagli appartenenti alle singole sezioni.



Fig. 8 - Homepage della libreria di foto digitali del Kunsthistorisches Institut, Firenze

Piattaforma informatica e scheda catalografica

L'istituto ha al suo attivo una fototeca digitale che raccoglie online circa 150.000 fotografie provenienti dalle collezioni ivi conservate e catalogate secondo lo standard HiDA – MIDAS, versione tedesca della *Guida alla catalogazione per autori delle stampe* dell'ICCU. La guida è strutturata secondo schede relative alle opere d'arte e in campi recanti il nome dell'artista, il titolo ed eventuali attribuzioni alternative arricchite di fonti bibliografiche, dati tecnici sull'opera, il materiale e il supporto con codice numerico Iconclass⁴⁸⁶ per l'iconografia (come si trova anche nella scheda F italiana). Ogni scheda permette quindi di ottenere numerose informazioni biografiche e bibliografiche sugli autori ma il limite più evidente è l'impossibilità di navigazione interna alle schede oltre che la creazione di relazioni tra le varie voci. Tuttavia la banca dati online dell'istituto permette la consultazione di cataloghi disponibili interamente in versione digitale secondo un'organizzazione di tipo geografico, per artista e centri d'arte. Per favorire la navigazione all'interno delle schede, permettendo anche la visualizzazione di immagini ad alta definizione, viene impiegato l'applicativo DigiLib⁴⁸⁷, mentre la localizzazione delle opere è stata implementata con il collegamento a Google Maps. Il grande pregio di questa piattaforma è la possibilità di accedere a un ampio numero di riproduzioni iconografiche acquisite digitalmente ad alta definizione ed è uno dei principali strumenti di riferimento per gli studiosi di storia dell'arte. Le immagini possono essere visualizzate secondo diverse operazioni con possibilità di acquistare direttamente online le immagini interessate e di creare un proprio spazio personale nel quale collezionare le immagini di interesse.

La piattaforma ospita anche un cospicuo numero di cataloghi fotografici provenienti dalla fototeca o dalla collezione Malandrini e sono consultabili o scaricabili in formato PDF dalla sezione "Risorse".

⁴⁸⁶ ICONCLASS: Sistema di classificazione e analisi dei soggetti rappresentati in un'opera d'arte. Il sistema permette la ricerca delle categorie adatte alla descrizione dell'iconografia oggetto di indagine anche attraverso la combinazione di più soggetti. Questo sistema è utilizzato per la definizione del soggetto iconografico dell'ICCD. Cfr. S. BERSELLI, L. GASPARINI, *L'archivio fotografico*, Zanichelli Editore, Bologna, 2000.

⁴⁸⁷ Sistema *web based* client/server per immagini digitali.



Fig. 9 - Esempio di ricerca nel catalogo fotografico

La ricerca all'interno del catalogo digitale della fototeca può essere eseguita in modo generico, inserendo il titolo dell'opera o il nome dell'artista di interesse nell'apposita stringa di ricerca al centro della schermata, oppure circoscrivendo tale ricerca a una serie di operazioni specifiche tra le quali una prima distinzione tra "FOTO" e "OGGETTO" selezionabile a lato della stringa di ricerca principale oppure selezionando i filtri disposti a sinistra della schermata di ricerca. I Filtri sono suddivisi per ARTISTA, COLLEZIONE, MATERIALE/TECNOLOGIA.

E' inoltre possibile la ricerca specifica selezionando, tramite apposito menu a tendina, gli indici di ricerca tra i quali si segnalano: artista, numero del documento, luogo, titolo, tipologia di opera, tecnica, temi iconografici persona raffigurata, luogo raffigurato, copyright, numero del negativo, fotografo, tipo di acquisizione, proprietario, numero del file.



Fig. 10 - Esempio di ricerca con impostazione sul filtro ARTISTA e visualizzazione ad alta definizione della riproduzione fotografica

L'immagine selezionata è visualizzabile in alta definizione.

Il catalogo digitale della fototeca contiene i dati delle fotografie acquistate a partire dal 1993 ed è collegato alla banca dati di immagini d'arte e architettura *Bildindex der Kunst und Architektur* direttamente collegata con gli inventari di importanti musei e fototeche come la biblioteca Hertziana a Roma. I dati sono inoltre presenti sulla piattaforma internazionale Europeana.

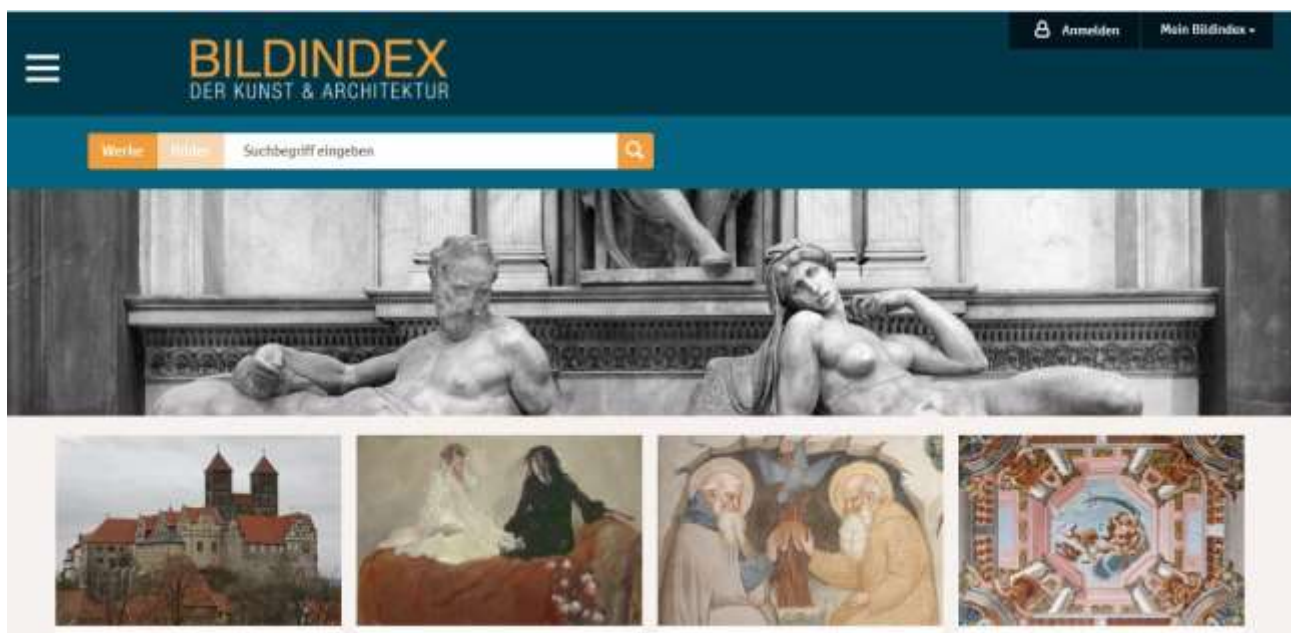


Fig. 11 - Bildindex der Kunst und Architektur

Un esempio di esposizione virtuale

Nell'archivio. Sulla materialità delle fotografie



Fig. 12 - esempio di esposizione virtuale: Nell'archivio. Sulla materialità delle fotografie

Tra le numerose esposizioni di materiale fotografico organizzate online dall'istituzione si prende come esempio la mostra dal titolo *Nell'archivio. Sulla materialità delle fotografie*, a cura di Costanza Caraffa e che ben rappresenta i principi alla base delle ricerche teoriche della studiosa confluiti nella definizione dei punti della *Florence Declaration* del 2009.

L'esposizione è organizzata secondo una breve presentazione introduttiva seguita dalla presentazione dei materiali fotografici in esame. Ogni riproduzione fotografica è seguita da una didascalia esplicativa che riporta i dati relativi alla fotografia e al soggetto ivi rappresentato. A sinistra della schermata principale è stato inserito un menu di navigazione che consente di "attraversare" virtualmente la galleria, seguendo un percorso di visita prestabilito ma fruibile anche in modo personalizzato e senza vincoli. L'esposizione è stata suddivisa in capitoli navigabili (Più originali, lavorare sull'oggetto fotografico, circolazione, persone nella foto, tipologie, ai bordi dell'archivio, bibliografia, impronta, Photo credit).



Fig. 13 - Organizzazione e struttura visiva della mostra virtuale *Into the archive*



Fig. 14 – Sezioni dell'esposizione virtuale

3) Phaidra – Collezioni digitali dell'Università degli Studi di Padova

Il progetto *Phaidra* (*Permanent Hosting, Archiving and Indexing of Digital Resources and Asset*) è nato nel 2008 in collaborazione con l'Università di Vienna ed è un sistema di gestione degli oggetti digitali con funzioni di archiviazione a lungo termine. Nel 2010 l'Università di Padova ha iniziato ad utilizzare il software arrivando, tra il 2012 e il 2013, alla pubblicazione delle collezioni digitali di ateneo sul portale Europeana. Nel 2014 anche l'Università Ca' Foscari e l'IUAV di Venezia hanno pubblicato le proprie collezioni sulla piattaforma installata dalla Facoltà di Padova che nel 2016 è entrata a far parte, per intercessione del Sistema Bibliotecario Padovano, alla confederazione COAR, la rete internazionale delle istituzioni che gestiscono archivi digitali istituzionali per la letteratura scientifica interamente *open access*.⁴⁸⁸ La progettazione di questo sistema è nata in seguito alla necessità di tradurre in formato digitale i beni di ateneo nonché per la gestione di ampie collezioni e documenti multimediali con sistema controllato di accesso alle risorse.



Fig. 15 - Homepage della piattaforma Phaidra

⁴⁸⁸ I. SUBIRAT, I. SOLODOVNIK, P. BUDRONI, R. GANGULY, R. HUDAK, *COAR Case studies controlled vocabularies and Phaidra International*, https://elpub.architexturez.net/system/files/117_elpub2016.pdf (ultima consultazione gennaio 2018).

Tipologia di raccolte

Le collezioni disponibili online sulla piattaforma Phaidra provengono da biblioteche, musei e archivi dell'Università di Padova e dell'Università Ca' Foscari e IUAV di Venezia, la maggior parte convertite in formato digitale in seguito a progetti di digitalizzazione promossi dal Sistema bibliotecario. Il principale obiettivo della piattaforma è quello dell'archiviazione a lungo termine di oggetti digitali tra i quali immagini, documenti di testo, audio, video, risorse web, libri, collezioni e altre tipologie di documenti. Tra le collezioni online si trovano: le carte del Concilio di Firenze, Osservatorio Astrofisico di Asiago, Libri antichi di pubblico dominio, Biblioteca elettronica di Linguistica e Filologia, Il Settecento a Padova, Archivio iconografico IUAV (la storia dell'Università di Venezia raccontata attraverso le immagini dei suoi protagonisti) Iconoteca di geologi, tavole parietali del Museo Botanico, Fondi speciali di libri rari dell'Università Ca' Foscari, Archivio Enrico Bernardi (immagini, lettere, opuscoli, documenti) Archivio Fabio Metelli, erbari illustrati della biblioteca dell'orto botanico di Padova, IMed – immagini di medicina, tavole parietali scientifiche (con 99 tavole didattiche) immagini di libri di medicina antichi, Archivio fotografico CASREC. Le collezioni raccolgono oggetti digitali eterogenei, che seguono un percorso pluridisciplinare finalizzato alla messa in relazione di una moltitudine di progetti e archivi che mostrano la complessità e la ricchezza dei patrimoni di ateneo.

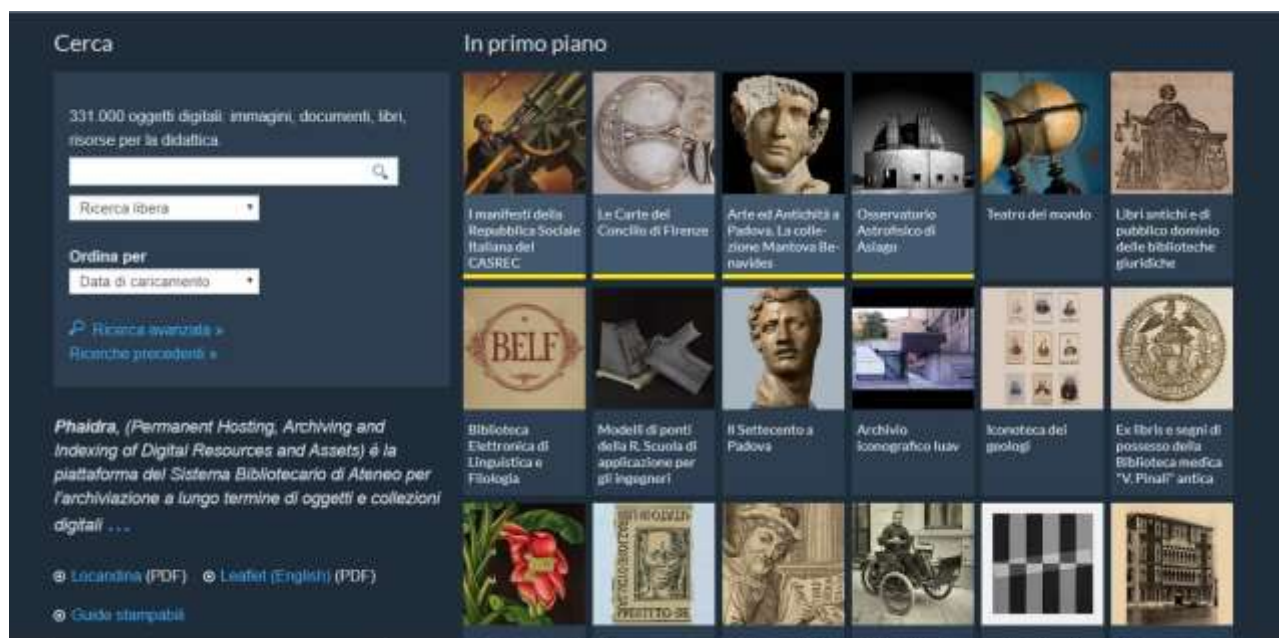


Fig. 16 - Ricerca e collezioni della piattaforma Phaidra

Esempio di galleria fotografica della piattaforma Phaidra

Archivio fotografico del Centro di Ateneo per la storia della Resistenza e dell'età contemporanea



Fig. 17 - Esempio di galleria fotografica: Archivio fotografico del Centro di Ateneo della Resistenza e dell'età contemporanea



Fig. 18 - Descrizione della galleria fotografica con collegamenti ipertestuali

Piattaforma informatica

Phaidra è una piattaforma SBA ed è basata sul sistema software open source Fedora Commons.⁴⁸⁹ Si tratta di una architettura di gestione modulare per le collezioni digitali e finalizzata alla costruzione di archivi e *digital libraries*. La piattaforma si appoggia inoltre a soluzioni informatiche quali Apache Tomcat⁴⁹⁰, Apache e MySQL⁴⁹¹ e permette all'utente di usufruire di diversi servizi, tra i quali: l'archiviazione a lungo termine di numerose tipologie di oggetti digitali, descrizione e indicizzazione degli stessi con possibilità di organizzazione in collezioni virtuali e messa in relazione delle risorse (le relazioni possono essere di tipo generico, per appartenenza a specifica collezione, relazione recto-verso dell'oggetto). Garantisce inoltre operazioni di ricerca semplice e avanzata, condizioni d'uso e modelli di licenza, interfaccia multilingue, visualizzazione delle immagini ad alta definizione, creazione e visualizzazione di volumi sfogliabili, condivisione di oggetti e collezioni di altri siti (come ad esempio i siti di dipartimenti di altre Facoltà ed esposizioni virtuali). Sono inoltre rese disponibili, in versione PDF scaricabile, le guide utente per la digitalizzazione degli oggetti e la messa on line delle risorse.

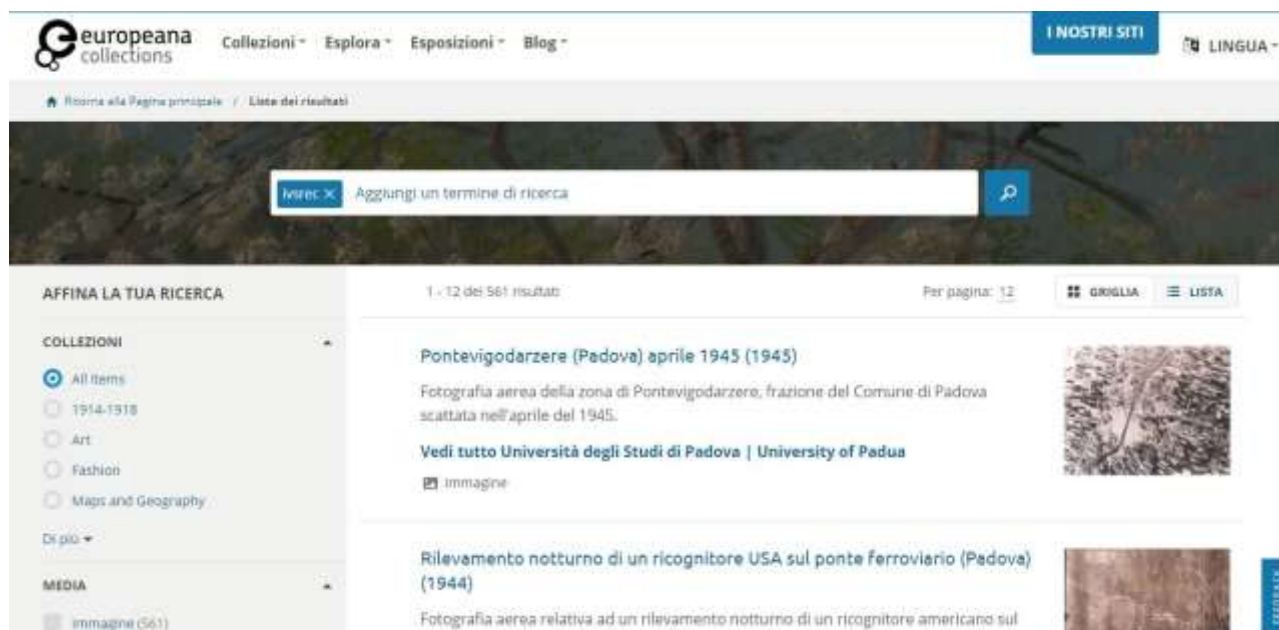


Fig. 19 - Ricerca delle collezioni Phaidra su Europeana

⁴⁸⁹ <http://fedorarepository.org/> (ultima consultazione gennaio 2018).

⁴⁹⁰ Server Web e piattaforma software open source per l'esecuzione di applicazioni Web sviluppate in linguaggio Java.

⁴⁹¹ Sistema di gestione di database relazionali open source, permette di memorizzare, gestire e interrogare grandi quantità di dati.

Scheda catalografica

Ogni scheda relativa alle singole collezioni presenta una breve descrizione della raccolta coadiuvata dalla presenza di collegamenti ipertestuali e link ad altri siti e collezioni correlate. Sono infatti messe a disposizione e scaricabili in formato PDF mappe concettuali, strutturate per temi e località geografiche. Alcune pagine riportano anche contenuti multimediali video e audio. Attraverso la voce “sfoglia collezione” si accede ad una nuova pagina dedicata all’archivio che si desidera navigare, nella quale vengono riportati i seguenti contenuti, organizzati secondo le voci del modello Dublin Core⁴⁹²:

- Rapporto tecnico del progetto di digitalizzazione
- Persone
- Soggetto
- Luogo/tempo
- Lingua
- Diritti
- Ente o persona di riferimento
- Link permanente
- Elenco completo dei metadati
- Nel caso in cui le risorse digitali siano fotografie, viene aggiunta la voce “Formato” con la quale viene indicato il formato dell’immagine digitalizzata.

Le schede inserite nella piattaforma fanno per lo più riferimento alla contestualizzazione generale dell’archivio o della collezione, e non presenta schede analitiche attribuite a singoli oggetti digitali.

⁴⁹² Specifiche a supporto della descrizione di risorse archivistiche e non. Indicazioni per la catalogazione standard e unificata di risorse eterogenee.



Fig. Esempio di visualizzazione di immagine e scheda – Phaidra

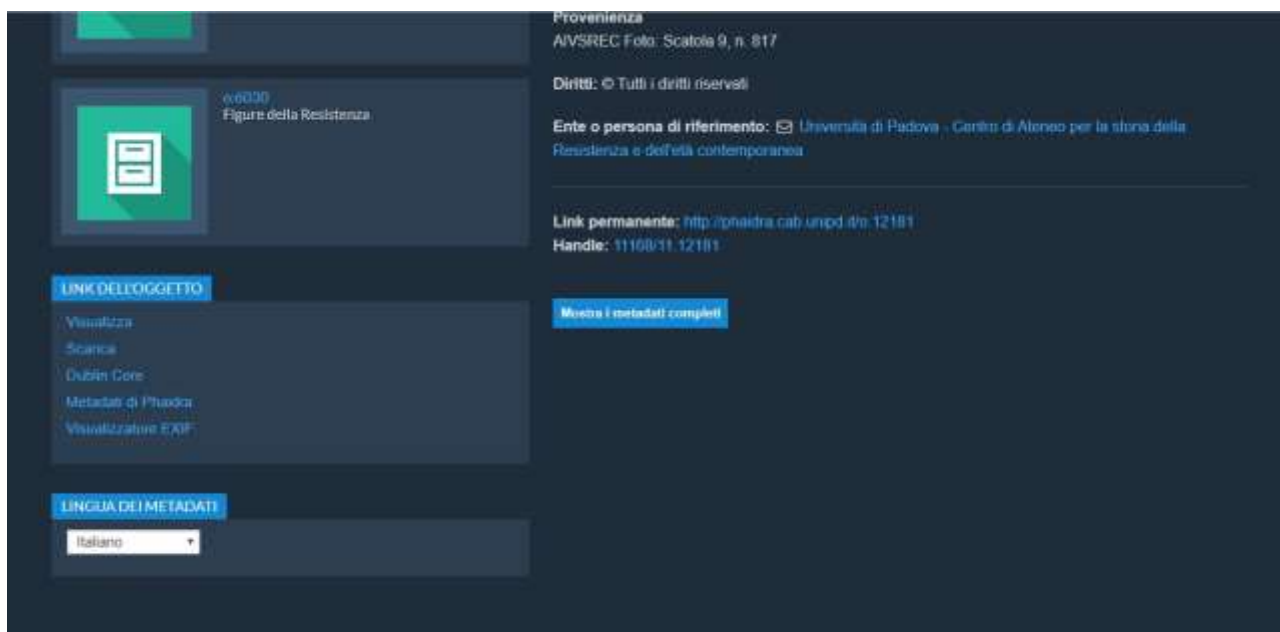


Fig. 20 - Opzioni di visualizzazione immagine e scheda. Metadati e Dublin Core scaricabili

Mappa geografica delle collezioni (in ordine alfabetico)	
Belluno e provincia comprende:	https://phaidra.cab.unipd.it/detail_object/6797
Alvaro Bari "Cristallo"	https://phaidra.cab.unipd.it/detail_object/6167
Bando della prefettura di Belluno	https://phaidra.cab.unipd.it/detail_object/6274
Dalla liberazione alla Repubblica in provincia di Belluno 1945-46	https://phaidra.cab.unipd.it/detail_object/5881
Decorazione di tedeschi	https://phaidra.cab.unipd.it/detail_object/6675
Eccidio di Caviola (Belluno)	https://phaidra.cab.unipd.it/detail_object/6266
Folite dopo la morte di Zancanaro	https://phaidra.cab.unipd.it/detail_object/6214
Fernando Beccacini	https://phaidra.cab.unipd.it/detail_object/6196
Francesco Casagrande "Fulmine"	https://phaidra.cab.unipd.it/detail_object/7220
Giorgio Gherlenda "Pyra"	https://phaidra.cab.unipd.it/detail_object/6168
Giovanni Fiocco	https://phaidra.cab.unipd.it/detail_object/6207
Impiccagione di Luciano "Nano" Crivellaro	https://phaidra.cab.unipd.it/detail_object/7218
Impiccagioni nel Bosco delle Castagne (Belluno) marzo 1945	https://phaidra.cab.unipd.it/detail_object/6186
Prigionieri partigiani liberati dalle carceri di Belluno	https://phaidra.cab.unipd.it/detail_object/6010
SS tedeschi sopra la Valle del Boio	https://phaidra.cab.unipd.it/detail_object/6676
Strade di Belluno con impiccati ai lampioni	https://phaidra.cab.unipd.it/detail_object/6265
Bolzano e provincia comprende:	https://phaidra.cab.unipd.it/detail_object/7165
Campo di concentramento di Bolzano	https://phaidra.cab.unipd.it/detail_object/6300
S.D. e truppe alpine	https://phaidra.cab.unipd.it/detail_object/6055
Padova e provincia	https://phaidra.cab.unipd.it/detail_object/6799

Fig. 21 - Mappa geografica delle collezioni Phaidra

Mappa tematica delle collezioni (in ordine alfabetico)	
Arsenale di Venezia comprende 15 foto	https://phaidra.cab.unipd.it/detail_object/6550
Azioni partigiane comprende 7 foto	https://phaidra.cab.unipd.it/detail_object/6308
Bombardamenti durante la Seconda Guerra Mondiale comprende 77 foto divise in 3 raccolte:	https://phaidra.cab.unipd.it/detail_object/7198
Bombardamenti a Padova (30 foto)	https://phaidra.cab.unipd.it/detail_object/7194
Bombardamenti a Padova (Bundesarchiv) (45 foto)	https://phaidra.cab.unipd.it/detail_object/7164
Bombardamenti 1943/45 a Casarsa (Poedenone) (2 foto)	https://phaidra.cab.unipd.it/detail_object/12209
Campo di concentramento di Bolzano comprende 10 foto	https://phaidra.cab.unipd.it/detail_object/6300
Carte e documenti d'identità di partigiani comprende 3 documenti	https://phaidra.cab.unipd.it/detail_object/5868
Concetto Marchesi inaugura l'anno accademico 1943/1944 comprende 5 foto	https://phaidra.cab.unipd.it/detail_object/6314
Dalla liberazione alla Repubblica in provincia di Belluno 1945-46 comprende 12 foto	https://phaidra.cab.unipd.it/detail_object/5881
Eccidi ed uccisioni comprende 119 foto divise in:	https://phaidra.cab.unipd.it/detail_object/6264

Fig. 22 - Mappa tematica delle collezioni Phaidra

3) *eCo – Collezioni digitali dell'Università degli Studi di Napoli*

eCo è una piattaforma che accoglie il patrimonio digitale dell'Università Federico II di Napoli, realizzata dal Centro di Ateneo per le Biblioteche “Roberto Pettorino” (CAB) incentrato sulla diffusione dei materiali manoscritti, librari e a stampa dell'Ateneo. Le lastre di vetro ora conservate presso l'Archivio fotografico “Giovanni Previtali” (DSU) sono state ritrovate nel 2000: riconosciuto il loro valore artistico, storico e documentario, si è provveduto a recuperarle e tutelarle dal degrado. Nel 2012 è stato avviato un progetto di studio, catalogazione e informatizzazione, promosso dal Dipartimento di Studi Umanistici in collaborazione con le Soprintendenze locali.



Fig. 23 - Homepage della piattaforma eCo, Collezioni digitali dell'Università Federico II di Napoli

Tipologia di raccolte

Le raccolte si suddividono in: manoscritti, libri antichi e rari, archivi fotografici, beni artistici e architettonici. La sezione più interessante è caratterizzata dal fondo storico Giovanni Previtali del DSU (Dipartimento di Scienze Umanistiche). Il fondo storico istituito nel 2005 conserva fotografie, diapositive, materiale a stampa di reperti archeologici e artistici acquistate dall'ateneo per scopi istituzionali e didattici. Il fondo storico è composto da oltre settemilaquattrocento lastre di vetro per proiezione e da un cospicuo numero di negativi su vetro e pellicola, oltre che da diapositive a pellicola e su vetro e stampe. Le lastre in vetro sono state suddivise in due sezioni: quella archeologica composta da cinquemila diapositive e una storico – artistica con circa duemilaquattrocento pezzi. Cronologicamente le lastre in vetro si collocano tra la fine dell'Ottocento e il primo decennio del Novecento a opera di alcuni importanti nomi della fotografia italiana tra i quali si citano Alinari, Anderson, Sommer oltre che da istituti per le proiezioni e la didattica. Esistono inoltre diapositive anonime realizzate negli anni da laboratori locali.

Piattaforma informatica

La piattaforma informatica è supportata dal sistema OMEKA, un CMS (Content Management System)⁴⁹³ *open source* specifico per la gestione di collezioni digitali. Si tratta d un'applicazione web che permette di svolgere diverse funzioni: dalla pubblicazione di saggi e articoli, fino all'organizzazione di esposizioni virtuali di oggetti storico – artistici. Tale sistema risulta particolarmente flessibile, implementabile dal punto di vista informatico con l'ausilio di plugin. Al fine di semplificare la gestione dei metadati, OMEKA utilizza un sistema standard di catalogazione basato sulle 15 voci di Dublin Core⁴⁹⁴. Il menu è diviso in quattro sezioni: manoscritti, libri antichi e rari, archivi fotografici, beni artistici e architettonici. Nella sezione archivi fotografici si riportano i fototipi digitalizzati dall'Università; risulta attivo soltanto un link di collegamento all'Archivio fotografico “Giovanni Previtali”, fondo storico del DSU (Dipartimento di Scienze Umanistiche).

⁴⁹³ Content Management System, applicazione per la creazione e gestione di contenuti digitali. Principalmente utilizzato per la realizzazione di portali o blog in ambienti collaborativi multi-utente. Non richiede particolari competenze informatiche per la manutenzione dei dati e dei contenuti stessi.

⁴⁹⁴ Specifiche a supporto della descrizione di risorse archivistiche e non. Si tratta di indicazioni per la catalogazione standard e unificata di risorse eterogenee.

Items in the Archivio fotografico "Giovanni Previtali" del DSU - Fondo storico Collection

Arnolfo di Cambio - statua di San Domenico - tomba del cardinale De Braye



La diapositiva riproduce la statua di San Domenico, scultura collocata nel monumento funebre realizzato da Arnolfo di Cambio per il cardinale Guillaume De Braye, morto nel 1282. Il sepolcro, posto originariamente nel coro longitudinale della chiesa...

Arnolfo di Cambio - Dormitio Virginis - frammento con la Vergine e San Giovanni apostolo



La diapositiva riproduce uno dei frammenti maggiori della Dormitio Virginis, raffigurante la Vergine priva di vita e san Giovanni apostolo che, chino, la stringe le gambe. Essa fu scolpita, intorno al 1300 circa, da Arnolfo di Cambio e aiuti per la...

Arnolfo di Cambio - particolare del volto di San Domenico - tomba del cardinale De Braye



La diapositiva riproduce il particolare del volto di San Domenico, scultura collocata nel monumento funebre realizzato da Arnolfo di Cambio per il cardinale Guillaume De Braye, morto nel 1282. Il sepolcro, posto originariamente nel coro...

Arnolfo di Cambio - statua marmorea di San Pietro - particolare della testa



La diapositiva riproduce il particolare della testa della statua marmorea di San Pietro, collocata nelle Grotte vaticane. La testa è attribuita ad Arnolfo di Cambio, mentre il resto del corpo è di età antica, appartenente ad una statua che...

Fig. 24 - schermata della piattaforma eCo, archivio fotografico Giovanni Previtali, Università degli Studi di Napoli

Scheda catalogafica

Il progetto ha previsto l'adozione delle metodologie e degli strumenti elaborati dall'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali: per la catalogazione viene utilizzata la scheda F – Fotografia elaborata dall'ICCD, mentre i dati catalogafici vengono immessi nel Catalogo nazionale dei beni culturali tramite il data base on-line SigecWeb.



Fig. 25 - Visualizzazione dell'immagine selezionata

Dublin Core	
Title	Arnolfo di Cambio - particolare del volto di San Domenico - tomba del cardinale De Braye
Subject	Arnolfo di Cambio - particolare del volto di San Domenico - tomba del cardinale De Braye
Description	La diapositiva riproduce il particolare del volto di San Domenico, scultura collocata nel monumento funebre realizzato da Arnolfo di Cambio per il cardinale Guillaume De Braye, morto nel 1282. Il sepolcro, posto originariamente nel corpo longitudinale della chiesa di San Domenico ad Orvieto, nel corso dei secoli è stato smembrato e ricomposto: attualmente esso si trova nel transetto della chiesa, ma alcuni frammenti e parti erratiche sono conservati presso il Museo dell'Opera del Duomo di Orvieto.
Publisher	Archivio fotografico Dipartimento Studi Umanistici
Date	1933/ 1936
Format	diapositiva; BN; gelatina bromuro d'argento/ vetro

Fig. 26 - Voci Dublin Core compilate

4) *“Abruzzo medievale” Archivio fotografico della sezione storia dell’arte dell’Università degli Studi di Perugia*

Il progetto “Abruzzo medievale” dell’Università degli Studi di Perugia è finalizzato alla digitalizzazione del patrimonio fotografico del Dipartimento di Lettere, Scienze e Arti i cui nuclei sono stati raccolti fin dagli anni Settanta del secolo scorso e che sono stati incrementati nel tempo grazie al contributo dei docenti di Storia dell’arte medievale. L’importanza del progetto risiede nella conservazione di fotografie che rappresentano il territorio abruzzese prima del terremoto del 6 aprile 2009 costituendo un imprescindibile riferimento per la conoscenza di beni storico – artistici e architettonici distrutti dal drammatico evento. Tale raccolta di immagini non si limita quindi alla sola funzione didattica e all’uso da parte della ricerca storico – artistica, ma contribuisce allo studio comparativo delle opere *pre* e *post* sisma a dimostrazione della gravità delle perdite subite dal territorio abruzzese. Il progetto intende anche sostenere la diffusione della conoscenza sensibilizzando il territorio e i suoi abitanti sulla conservazione e il recupero della loro identità culturale. La fototeca si presenta come luogo della ricerca, nel quale lavorano tutt’oggi docenti e allievi con la partecipazione di studiosi internazionali, dando vita a pubblicazioni ed esposizioni sul patrimonio pittorico del territorio aquilano, sulla scultura lignea abruzzese e sulla produzione miniatoria. Il progetto e la piattaforma web che ne permette la fruizione sono stati finanziati dal progetto PRIN 2009 dal titolo “Le vie del gotico: l’Abruzzo, frontiera settentrionale del Regno in età angioina (1268 – 1435)” di cui Alessandro Tomei è responsabile scientifico.



Fig. 27 - Homepage del sito “Abruzzo medievale”, Università di Perugia

Tipologia di raccolte

- a) Arte medievale in Abruzzo
- b) Post – sisma
- c) Fuori regione

Tema: Arte medievale in Abruzzo

Mostra opere per pagina Filtro:

LUOGO	PROVENIENZA	UBICAZIONE	SOGGETTO	OGGETTO	AUTORE
Chieti	Chieti	Museo Diocesano	Madonna con Bambino	Scultura in pietra	n.d.
Chieti	Fara Filiorum Petri	Museo Diocesano	S. Antonio abate	Scultura in legno	n.d.
Chieti	Fara Filiorum Petri	Museo Diocesano	S. Benedetto abate	Scultura in legno	n.d.
Chieti	Chieti	Museo Diocesano	Madonna con Bambino	Scultura in legno	n.d.
Chieti	Pretoro	Museo Diocesano	S. Nicola di Bari	Scultura in legno	n.d.
Chieti	Chieti	Museo Diocesano	S. Antonio abate	Scultura in legno	n.d.
Chieti	Orsogna	Museo Diocesano	Madonna con Bambino	Scultura in legno	n.d.
Chieti	Casacanditella	Museo Diocesano	Crocefisso	Scultura in legno	n.d.
Chieti	Chieti	Museo Diocesano	S. Eufemia	Scultura in pietra	n.d.
Chieti	Chieti	Santa Maria Mater Domini, pariete...	Madonna con Bambino	Rilievo in pietra	Scangio

LUOGO PROVENIENZA UBICAZIONE SOGGETTO OGGETTO AUTORE

Fig. 28 - Arte medievale in Abruzzo

Piattaforma informatica

La piattaforma informatica e il software di catalogazione del progetto sono stati realizzati in collaborazione con la società 2T Information Technology di Chieti. Il sito si articola in tre macro – sezioni:

- Arte medievale in Abruzzo
- Post-sisma
- Fuori regione

Il menu è composto da poche voci con la possibilità di effettuare una ricerca rapida tra i documenti digitalizzati. La schermata principale della prima sezione “Arte medievale in Abruzzo” apre l’accesso ad una pagina con una tabella divisa in colonne nelle quali si riportano informazioni come: luogo, provenienza, ubicazione, soggetto, oggetto, autore. La piattaforma riporta tra le voci del menu un elenco di link di collegamento ad altre fototeche simili e una generica voce “contatti”.

LUOGO	PROVENIENZA	UBICAZIONE	SOGGETTO	OGGETTO	AUTORE
Chieti	Chieti	Museo Diocesano	Madonna con Bambino	Scultura in pietra	n.d.
Chieti	Fara Filiorum Petri	Museo Diocesano	S. Antonio abate	Scultura in legno	n.d.
Chieti	Fara Filiorum Petri	Museo Diocesano	S. Benedetto abate	Scultura in legno	n.d.
Chieti	Chieti	Museo Diocesano	Madonna con Bambino	Scultura in legno	n.d.
Chieti	Pretorio	Museo Diocesano	S. Nicola di Bari	Scultura in legno	n.d.
Chieti	Chieti	Museo Diocesano	S. Antonio abate	Scultura in legno	n.d.
Chieti	Orsodola	Museo Diocesano	Madonna con Bambino	Scultura in legno	n.d.
Chieti	Casacanditella	Museo Diocesano	Crocifisso	Scultura in legno	n.d.
Chieti	Chieti	Museo Diocesano	S. Eufemia	Scultura in pietra	n.d.
Chieti	Chieti	Santa Maria Mater Domini, parete...	Madonna con Bambino	Relievo in pietra	Scangio

Fig. 29 - maschera di ricerca della piattaforma “Abruzzo medievale”

La maschera disposta sul lato sinistro della schermata principale permette di effettuare ricerche specifiche secondo le voci che costituiscono la scheda catalografica: autore; oggetto (stringa selezionabile da menu a tendina con diverse

opzioni); soggetto; periodo; dati e indicazioni geografiche; numero di inventario; archivio di provenienza (secondo le tre sezioni principali Abruzzo medievale, post-sisma, fuori regione) e sorgente di scansione per indicare se si tratta di una acquisizione digitale da fotografia o da diapositiva.

Tipologia di scheda

Per quanto riguarda la scheda catalografica, ad essa si accede tramite la voce “soggetto”. La scheda dispone di una riproduzione digitale della fotografia originale analogica e riporta i dati principali dell’opera raffigurata: Soggetto, oggetto, luogo, provincia, regione, nazione, ubicazione, provenienza, datazione, autore, note, bibliografia. Una voce “dati generali” fornisce invece le informazioni di base che riguardano l’oggetto fotografico: Fotografo, anno, inventario, diapositive, foto, sorgente scansione. Un collegamento a Google Maps permette inoltre di visualizzare il luogo di conservazione dell’opera.



Fig. 30 - Esempio di scheda descrittiva

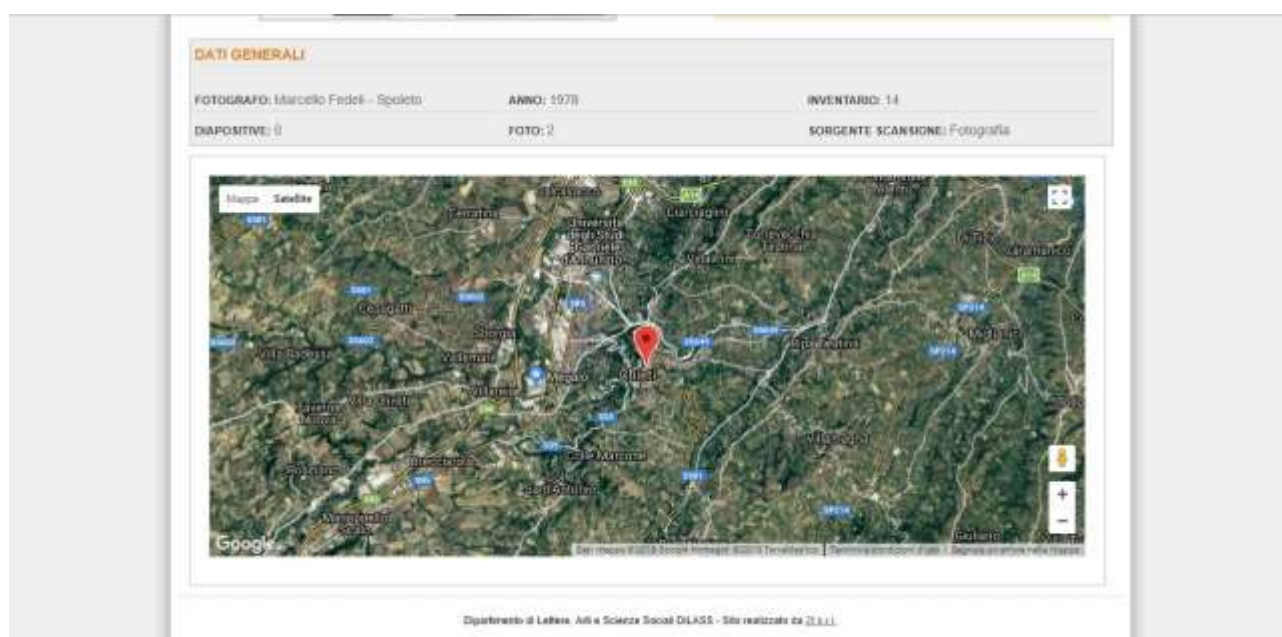


Fig. 31 - Visualizzazione dati generali e georeferenziazione scheda catalogica Abruzzo medievale

Osservazioni conclusive

L'analisi degli esempi sopra riportati è risultata molto utile al fine di indagare le modalità secondo cui le istituzioni (attraverso modelli catalografici e standard italiani e stranieri) catalogano e rendono fruibili on line i propri patrimoni fotografici. Dall'analisi è emersa anche la tendenza di alcune istituzioni, in particolare universitarie, di acquisire digitalmente diverse tipologie di oggetti, ampliando la propria galleria virtuale con la presenza di materiali non esclusivamente fotografici.

Le collezioni sono accessibili secondo diverse modalità; la soluzione maggiormente utilizzata è quella che sfrutta le maschere di ricerca secondo le voci autore, soggetto, data, oppure l'accesso diretto da singole fotografie.

Alle immagini sono solitamente allegate schede strutturate secondo due principali modalità; da una parte tali schede sono strutturate secondo una descrizione generica del materiale visuale con riferimenti bibliografici e campi specifici (Phaidra, eCo, Kunsthistorisches Institut); in altri casi vengono invece presentate versioni semplificate delle schede catalografiche con specifiche voci per singole riproduzioni (Fondazione Federico Zeri, Università di Perugia). Il rapporto tra la singola fotografia e la collezione fotografica è ciò che accomuna maggiormente tutte le piattaforme prese in esame; si riscontra infatti la tendenza a visualizzare come la fotografia si colloca all'interno della collezione, sia tramite la visualizzazione del corpus fotografico in icone ridotte, che attraverso collegamenti ipertestuali e link interni di collegamento (questo è ben evidente nel caso della piattaforma Phaidra). La ricerca e il campo della "soggettazione" diventano quindi centrali nell'ambito delle *Digital Humanities* al fine di rendere sempre più precisa la ricerca all'interno delle collezioni dal momento che, proprio per la complessità delle sue caratteristiche, la fotografia si trova coinvolta in numerosi casi di studio che considerano la soggettazione dal punto di vista specifico e generico. La ricerca specifica è ben rappresentata dall'esempio della Fondazione Zeri che permette una doppia ricerca "per fotografo" o per opera d'arte"; tale studio si complica invece in un caso come quello della piattaforma Phaidra che presenta oggetti di varia natura ai quali sono state attribuite *keyword* utili al reperimento di informazioni specifiche sui singoli oggetti.

Altro dato comune alle piattaforme in esame è la visualizzazione delle immagini; le singole realtà hanno previsto tutte la possibilità di visualizzazione dell'immagine oggetto della ricerca, le differenze sono riscontrabili nelle modalità di fruizione, nella risoluzione web adottata e nella possibilità di scaricare e condividere attraverso applicazioni social il file della riproduzione.

In conclusione si può affermare che il modello catalografico F si presenta come uno strumento complesso, alle volte di difficile fruizione da un pubblico di non esperti ma è al contempo il modello che riesce, meglio di altri, a descrivere la complessità dell'immagine fotografica in tutte le sue componenti. Inoltre, considerando la diversità delle istituzioni interessate alla fotografia, alla sua catalogazione, conservazione e valorizzazione, appare chiara l'importanza della fotografia in quanto fonte di informazione storico – critica con conseguente attuazione di progetti volti a migliorare le singole pratiche.

4.3 Piattaforme digitali *open source* per i Digital Archives

Dopo aver analizzato i siti di istituti di ricerca e università proprietarie di materiali di interesse storico – artistico e culturale, considerando casi il più possibile vicini agli obiettivi per un prototipo di fototeca digitale del D.I.R.A.A.S. è stata effettuata una disamina dei programmi open source attualmente disponibili. Ne sono state studiate le caratteristiche e le modalità di utilizzo effettuando una selezione sulla base dei sistemi in uso di più ampia diffusione nell'ambito degli studi sulle Cultural Heritage.

I software presi in considerazione in questa analisi sono: xDams, ArchiUI, Archimista, Arianna, DSpace, Omeka. Un approfondimento a parte costituisce il software impiegato per la realizzazione del modello presentato in questa tesi: Collective Access.

xDams

xDams è una piattaforma open source per la gestione documentale XML⁴⁹⁵ interamente *web based* la cui prima versione stabile è data al 2012; l'ultima versione 3.0 è stata raggiunta dal 2014 e attualmente non ha ricevuto aggiornamenti. Tale soluzione informatica inizialmente indirizzata ad archivi e biblioteche è stata avviata nel 2001 e ad oggi è uno dei programmi maggiormente utilizzati dalle istituzioni perché mette a disposizione modelli catalografici focalizzati su standard nazionali ed europei tra i quali i tracciati schedografici ICCD – F (fotografia), ICCD – OA (opera d'arte) ed EAD. Permette inoltre l'archiviazione di materiali audiovisivi secondo il modello catalografico FIAF⁴⁹⁶ e la catalogazione bibliografica secondo lo schema MODS⁴⁹⁷. Il formato XML favorisce l'interoperabilità dei dati e la condivisione delle risorse; il software è scaricabile in versione GNU GPL3, una licenza che permette l'impiego, la modifica e la condivisione del codice sorgente, rilasciando eventuali interventi e modifiche alle medesime condizioni. Il programma ha il pregio di fornire la maggior parte dei modelli schedografici studiati in modo da essere conformi alle

⁴⁹⁵ Metalinguaggio nato con lo scopo di offrire un metodo standard per immagazzinare, scambiare ed elaborare dati di differente natura e struttura.

⁴⁹⁶ *Cataloguing Rules For Film Archives*, Federazione internazionale degli archivi di film: <https://www.regesta.com/standard-gestiti-in-xdams/fiaf/>. Dal 2004 la descrizione catalografica per audiovisivi è in corso di revisione e attualmente si fa riferimento al modello impiegato per la descrizione del materiale fotografico. I campi descrittivi sono stati strutturati secondo gli elementi descrittivi del modello EAD che permette adeguata flessibilità nella trattazione descrittiva dei documenti audiovisivi divisi per fondi, collezioni e serie. Cfr. regesta.com – New media & Historical Heritage (ultima consultazione, aprile 2018).

⁴⁹⁷ Metadata Object Description Schema, standard per la descrizione di risorse bibliografiche basato su XML e sviluppato dalla Library of Congress – Network Development.

normative vigenti sugli standard nazionali, ma al contempo ha il limite di richiedere alcuni requisiti minimi riguardo ai sistemi operativi necessari al suo supporto. Il programma richiede infatti l'installazione di sistemi Java, Apache e Windows.⁴⁹⁸

ArchiUi

ArchUi è una piattaforma open source impiegata per la gestione digitale e la valorizzazione di patrimoni archivistici, bibliografici e museali; si rivolge ad istituzioni culturali come galleria, biblioteche e archivi (GLAM: *Galleries, Libraries, Archives and Museums*)⁴⁹⁹ valorizzandone le specificità. Il progetto è nato su iniziativa del gruppo Promemoria, azienda torinese specializzata in conservazione, digitalizzazione e valorizzazione delle Cultural Heritage. Questa piattaforma si basa per il back end sul software archivistico, anch'esso open source, Collective Access nella versione 1.7 e nasce per integrare i modelli catalografici italiani con i più aggiornati standard catalografici internazionali. Il front end per la pubblicazione online è costituito da un'interfaccia adattabile a differenti esigenze, facilmente ottimizzabile su più piattaforme. ArchUI è inoltre supportata da software accreditati in ambito internazionale come WordPress, Apache e MongoDB⁵⁰⁰ garantendo interoperabilità e possibilità di migrazione dei dati da differenti data base e applicativi. La piattaforma è inoltre predisposta all'estendibilità delle sue funzionalità grazie all'aggiunta di *widget* e plugin.⁵⁰¹

Arianna

Arianna è un software finalizzato alla descrizione e al riordino di archivi storici; fornisce strumenti adatti all'informatizzazione dei dati storico – artistici e documentari, per facilitare attività di descrizione e indicizzazione dei dati per le Cultural Heritage. Il software è stato realizzato dalla società Hyperborea s.r.l. ed è impiegato da pubbliche amministrazioni, archivi di stato, Università e soprintendenze archivistiche. Il software risulta specifico per la gestione archivistica, è conforme ai recenti standard di descrizione archivistica ISAD (G) e ISAAR (CPF) e permette l'esportazione dei dati in formato leggibile e interoperabile con il sistema SUIA – Sistema Informativo Unificato delle Soprintendenze Archivistiche.

⁴⁹⁸ Cfr. [https://www.xdams.org/xdams/xdams-cose/\(ultima](https://www.xdams.org/xdams/xdams-cose/(ultima) consultazione aprile 2018).

⁴⁹⁹ GLAM: Il termine viene impiegato per definire in un'unica espressione tutte le istituzioni che utilizzano le tecnologie digitali basandosi sulla promozione del libero accesso ai dati e sul riutilizzo creativo delle informazioni esistenti. La terminologia nasce in ambito anglosassone ma esiste anche il corrispettivo italiano sintetizzato nell'espressione MAB: Musei, archivi e biblioteche.

⁵⁰⁰ Database multiplatforma open source e non relazionale finalizzato al salvataggio di dati dalla struttura flessibile. Tale salvataggio dei dati segue uno schema simile a quello impiegato dal formato JSON.

⁵⁰¹ Cfr. <https://archiui.it/> (ultima consultazione, aprile 2018).

L'Università degli Studi di Firenze utilizza questo sistema per la gestione di "Chartae" Fondi archivistici del Sistema Bibliotecario di Ateneo.⁵⁰²

Archimista

Il progetto nasce nel 2010 da una collaborazione nata tra Regione Lombardia, Regione Piemonte e Direzione Generale Archivi il cui coordinamento è stato gestito dall'Università degli Studi di Pavia; dal 2012 il progetto è gestito dal Politecnico di Milano. Anche Archimista è un'applicazione open source per la descrizione di archivi e collezioni storiche, specializzato per operatori e istituti archivistici. Il software permette la creazione di banche dati secondo gli standard internazionali ISADF, ISAAR e nazionali (NIERA - EPF). Il software permette inoltre il collegamento a vocabolari appositi per la descrizione di materiale fotografico, disegni e stampe. Alle singole descrizioni archivistiche è possibile associare oggetti digitali in formato JPG e PDF, per favorire la gestione di inventari e censimenti.⁵⁰³

DSpace

Si tratta di un software impiegato per la catalogazione e la gestione di risorse digitali. Il programma è in grado di acquisire materiali di diverso formato garantendone la conservazione a lungo tempo; permette la descrizione dei metadati dei singoli oggetti digitali e ne garantisce la preservazione. Il software è open access ed è studiato per conservare testi, immagini, insiemi di dati e *learning object*. Strutture come l'Università degli Studi di Milano Bicocca, l'Università degli studi di Bergamo, l'Università di Parma e l'Università di Roma Tor Vergata utilizzano questo sistema di archiviazione che comprende anche la gestione degli archivi delle tesi e altre tipologie di oggetti e file digitali.⁵⁰⁴

La Facoltà di ingegneria dell'Università di Genova ha utilizzato questo software per l'ordinamento e la catalogazione di tavole e progetti.

OMEKA

Il progetto OMEKA è nato nel 2008 e si è affermato come piattaforma di pubblicazione web open source per la gestione delle collezioni digitali. In linea con le ultime tendenze nell'organizzazione di raccolte di oggetti digitali di varia natura, Omeka permette di strutturare e organizzare uno spazio virtuale completo, arricchito da blog, catalogazione secondo standard internazionali, organizzazione di esposizioni virtuali e gestione di patrimoni archivistici. Supporta infatti standard come Dublin

⁵⁰² Cfr. <http://chartae.sbafirenze.it/AriannaWeb/main.htm#archivio> (ultima consultazione, aprile 2018).

⁵⁰³ Cfr. <http://www.archimista.it/> (ultima consultazione, aprile 2018).

⁵⁰⁴ Cfr. A. DE ROBBIO, *Archivi aperti e comunicazione scientifica*, Cliopress, Napoli, 2007.

Core ed EAD e segue il protocollo OAI – PMH⁵⁰⁵ per la gestione di oggetti digitali. Anche questo software, seppure ricco di temi di progettazione, richiede come requisiti minimi sistemi tra i quali Apache⁵⁰⁶, MySQL⁵⁰⁷ e PHP⁵⁰⁸.

L'università Federico II di Napoli ha utilizzato questa piattaforma per la realizzazione di eCo.

⁵⁰⁵Protocollo open source per l'interoperabilità di dati tra sorgenti diverse: <https://www.openarchives.org/pmh/> (ultima consultazione, aprile 2018).

⁵⁰⁶ Server web multi-piattaforma open source per l'esecuzione di applicazioni web scritte in molteplici linguaggi.

⁵⁰⁷ Sistema di gestione di database relazionali open source; permette di memorizzare, gestire e interrogare grandi quantità di dati.

⁵⁰⁸ Linguaggio di *scripting* open source eseguito su lato server e nato per sviluppare applicazioni web. Tale sistema è utilizzato nei principali server web.

Tabella riassuntiva e analisi comparativa

	Ambito di utilizzo	Tracciati schedografici	Funzionalità principali	Caratteristiche
<i>xDams</i>	Archivi, biblioteche e fototeche	Principali tracciati ICCD (Scheda OA – Scheda F) FIAF MODS	Software di catalogazione	Software di catalogazione soggetto a recenti aggiornamenti
<i>ArchiUi</i>	Archivi, biblioteche e musei	Principali standard catalografici internazionali ISAD, ISAAR, ICCD	Catalogazione ed esposizione di oggetti digitali	Software per la realizzazione di gallerie di immagini ed esposizioni virtuali, sta per uscire la versione I.T.A.L.I.C.A. implementata con voci per la catalogazione vicine agli standard ICCD
<i>Arianna</i>	Descrizione e riordino di archivi storici e cultural heritage	ISAD (G) ISAAR	Catalogazione	Impiegato soprattutto in ambito archivistico
<i>Archimista</i>	Descrizione di archivi e collezioni	ISADF ISAAR	catalogazione	Impiegato principalmente in ambito

	storiche, specifico per istituzioni archivistiche	NIERA - EPF		archivistico
<i>DSpace</i>	Catalogazione e gestione di oggetti digitali generici	Principalmente standard per metadati : MARC DUBLIN CORE	Catalogazione e conservazione di oggetti digitali generici	Scalabile e adattabile a diverse tipologie di oggetti
OMEKA	Gestione di patrimoni digitali e archivistici	Standard di metadati DUBLIN CORE EAD	Piattaforma per oggetti digitali	Fornisce la possibilità di conservare testi e di svolgere numerosi azioni
<i>Guarini</i>	Software per la catalogazione dei materiali fotografici	Scheda F ICCD	Piattaforma specifica per la catalogazione di materiale fotografico	Piattaforma di catalogazione fornita dalla Regione Piemonte

Software Guarini

Il software Guarini è stato utilizzato per la catalogazione dei materiali fotografici della fototeca dell'Università di Torino e la sua creazione nasce per iniziativa della regione Piemonte e del CSI. Dal 1999 il software è impiegato dal Museo Nazionale del cinema e dalla Fondazione italiana per la fotografia. L'università degli Studi di Torino ha sottoscritto un accordo con la regione che ha accordato la delibera di utilizzo del software per la catalogazione dei materiali fotografici ivi conservati.



Fig. 32 - Sistema Informativo Guarini – Regione Piemonte

4.4. Osservazioni conclusive

Al fine di individuare le migliori soluzioni progettuali per il raggiungimento degli obiettivi del progetto si è deciso, in prima istanza, di analizzare e valutare i requisiti e successivamente si è guardato alla realizzazione del prototipo che in questa sede ci limiteremo ad illustrare nelle sue funzioni principali e nelle sue potenzialità in attesa dei fondi necessari alla sua effettiva realizzazione. Nelle fasi di realizzazione si è considerata la possibilità di sviluppi futuri sui quali si sta attualmente lavorando escludendo tecnologie proprietarie in favore di strumenti open source ampiamente impiegati da istituzioni italiane e straniere. Dall'analisi comparativa è emerso che molti software pure essendo scalabili e facilmente implementabili risultano poco adatti alla catalogazione analitica dei materiali fotografici ma tuttavia ben adatti ad ospitare collezioni digitali di diversa natura. Si è quindi deciso di dare priorità all'adattabilità del software e alla sua possibilità di adattamento con altre piattaforme compatibili escludendo (almeno al momento) i sistemi istituzionali appannaggio delle soprintendenze e delle regioni che garantiscono la conservazione dei dati ma non ne permettono la visualizzazione, né la condivisione come ad esempio lo stesso SigecWeb⁵⁰⁹ (ICCD) e il software Guarini.

Nella valutazione dei casi analizzati si è inoltre tenuto conto delle possibilità di implementazione e adattabilità a diversi contesti, oltre che la capacità di questi software di comunicare con altri programmi atti a integrarli sia dal punto di vista catalografico che dei servizi interni all'istituzione ed esterni (visualizzazione delle immagini, campi e schede catalografiche, sistemi di micro blogging, mappe concettuali e georeferenziazione, interfacce interattive ecc...). L'analisi comparativa dei casi considerati ha quindi messo in evidenza le caratteristiche delle soluzioni informatiche utili alla realizzazione di fototeche e archivi digitali per le discipline umanistiche oltre che la possibilità di estendere e rendere interoperabili diverse realtà, intervenendo con l'aggiunta di nuovi moduli e funzionalità che andranno ad arricchire e agevolare la condivisione delle informazioni in una logica di rapporto collaborativo tra istituzioni e settori disciplinari diversi.

⁵⁰⁹ Sistema Informativo Generale del Catalogo: Il Catalogo Generale dei Beni Culturali è la banca dati centrale che raccoglie le informazioni descrittive dei beni catalogati sul territorio Italiano secondo precisi standard nazionali. Le schede di catalogazione dei beni sono gestite dal sistema informatico SigecWeb che permette una consultazione parziale del catalogo. La piattaforma è accessibile solo tramite credenziali in quanto ente schedatore.

CAPITOLO 5

Informatizzazione e progetto per la realizzazione di una fototeca di storia dell'arte a Genova

5.1. Definizione degli obiettivi della piattaforma web

L'idea sottesa al progetto di ricerca dottorale è quella di realizzare un modello per la creazione di una fototeca digitale del D.I.R.A.A.S. estendibile successivamente a tutti i beni digitali e non dell'ateneo genovese, considerando il caso di studio di Giusta Nicco Fasola e dei suoi materiali di lavoro quali punto nodale per l'avvio dell'iniziativa. In linea con i più ampi dibattiti scaturiti negli ultimi anni in merito alle fototeche universitarie di storia dell'arte, si intende rimettere in discussione il ruolo apparentemente marginale nel quale è stata relegata la fotografia richiamando l'attenzione di diverse professionalità costrette a rivedere il proprio ruolo alla luce di nuovi e più aggiornati indirizzi di ricerca. A partire dalla riorganizzazione della fototeca analogica e dallo studio dei materiali didattici di Giusta Nicco Fasola, l'occasione di questo elaborato ha posto le basi per un ripensamento sulle possibilità offerte dalle nuove tecnologie nell'organizzazione del sapere e per la visualizzazione dei materiali fotografici dell'Università di Genova in uno spazio web realizzato *ex novo*, che possa porsi *à la page* con altri progetti di medesima entità.

Pur non essendo ancora ufficialmente costituita, la fototeca del D.I.R.A.A.S. intende occuparsi della conservazione, inventariazione, digitalizzazione e valorizzazione dei nuclei di immagini individuati nelle “sedimentazioni” fotografiche del Dipartimento. Le valutazioni eseguite sui modelli catalografici e sulle fototeche esistenti online in collaborazione con il DIBRIS nella persona della prof. Marina Ribaudo ha portato a considerare il software ritenuto più adatto a soddisfare le esigenze dell'ateneo genovese. Il sostrato teorico a partire dal quale ha preso le mosse il presente lavoro considera la fotografia come vera e propria fonte documentaria corredata da schede di contestualizzazione storico-critica finalizzate alla ricostruzione delle biografie dei docenti che hanno svolto la propria attività didattica per le materie storico – artistiche all'Università di Genova.

La scelta del software è ricaduta su Collective Access e ha tenuto in considerazione i seguenti aspetti:

- Ricerca del sistema di più adatto a catalogare fotografie (implementazione di Collective Access con i campi e i sotto-campi della Scheda catalografica F a partire dall'utilizzo dei *linked open data* messi a disposizione da OPEN ICCD)

- Semplicità d'uso
- Possibilità di mantenimento del software⁵¹⁰
- Compatibilità con i principali standard archivistici
- Valutazione dei requisiti minimi del sistema (hardware e software)
- Licenza

La possibilità di costruire una piattaforma che permetta di realizzare connessioni e relazioni interne tra diverse informazioni è un utile strumento anche per possibili sviluppi futuri finalizzati alla messa in relazione tra diverse discipline storico – artistiche. L'intento è stato quello di studiare nuove modalità di esplorazione online di materiali fotografici e dei documenti che possano interessare l'ateneo genovese a partire dalla conoscenza dei materiali fotografici esistenti, per lo più attinenti alla didattica storico – artistica. Il portale frutto del lavoro di questi anni di ricerca vuole proporsi come strumento di lavoro per utenti non esperti e per professionisti del settore, i quali potranno contribuire all'implementazione dei risultati delle ricerche attraverso un'apposita applicazione blog. Il modello studiato grazie alla collaborazione con il dott. Simone Nunzi impiega il software open source Collective Access come base sulla quale sono state applicate implementazioni migliorative per la fruizione dei materiali fotografici, come ad esempio *timeline* interattive, grafi per la costruzione di relazioni tra i protagonisti della storia dell'arte a Genova, mappe e georeferenziazioni, schede relative agli oggetti digitali e visualizzazione della riproduzione digitale in versione jpg.⁵¹¹

Operazioni dalla piattaforma digitale

- Permettere la visualizzazione di dati e geo-dati con possibilità di zoom sulle singole immagini
- Conoscere la posizione degli oggetti tramite l'utilizzo di tecnologie GIS e WEBGIS strutturando diversi layer che rendano “navigabile” la mappa e le zone in cui si rilevano oggetti di interesse storico – artistico
- Interrogazioni e ricerche nel database (schede catalografiche e immagini)

⁵¹⁰ Si ringrazia a tal proposito la dott. Federica Imperiale (CeDIA – Università degli Studi di Genova):

⁵¹¹ Un progetto al quale ci si è ispirati come modello di riferimento per la fototeca digitale è quello promosso da ASPI – Archivio Storico della Psicologia Italiana, dell' Università degli Studi di Milano, Bicocca: <http://www.aspi.unimib.it/centro-aspi/il-portale-web/> (Ultima consultazione, 9 maggio 2018).

- Rendere la ricerca di contenuti intuitiva per l'utente a partire dal menu principale
- Servizio di micro-blogging con possibilità di intervento da parte di studiosi e visitatori

Questo progetto si inserisce all'interno di un percorso che ha visto un primo interesse da parte dell'ateneo genovese nel 2014 in occasione di una proposta di progetto SIR nell'ambito del quale è stata, da una parte considerata la realizzazione di una fototeca fisica per garantire la sicurezza dei materiali e, dall'altra, la costituzione di uno spazio online, da considerare come primo passo per la creazione di una rete inter-ateneo di fototeche universitarie. Tale iniziativa purtroppo non ha raggiunto i risultati sperati ma l'avvio di nuove iniziative di interesse rivolte agli archivi fotografici di storia dell'arte hanno di fatto stimolato la proposta di una nuova iniziativa. E' infatti nel 2017 che sono stati avviati due importanti progetti: il censimento nazionale degli archivi fotografici indetto da CAMERA di Torino (al quale l'Università ha partecipato con la redazione di una scheda dei fondi fotografici attualmente individuati tra i quali figurano quello di Giusta Nicco Fasola e il fondo "Genova barocca" che conserva diapositive, trasparenti, materiali a stampa appartenuti alla prof. Ezia Gavazza) e l'iniziativa, sempre di impronta internazionale e tutt'ora in corso, finalizzata alla nascita di una rete di fototeche universitarie italiane a cura di Donata Levi, Paola D'Alconzo e Ilaria Schiffino. L'obiettivo del progetto per la rete delle fototeche è quello di creare una serie di relazioni collaborative tra istituzioni per accrescere ricerche, indagini, scambi di modalità operative e definizione di regole utili al mantenimento e alla riattivazione delle fototeche in quanto laboratori di studio e ricerca. All'interno di questo fertile contesto, favorito anche dall'apertura data dalle nuove tecnologie e dalla collaborazione tra storici dell'arte e informatici, si innesta quindi l'idea della fototeca digitale dell'Università di Genova, intesa come spazio virtuale nel quale inserire e porre in relazione le fonti fotografiche con la storia dell'ateneo.

La creazione di uno spazio web direttamente accessibile dal sito dell'ateneo genovese è ritenuta fondamentale al fine di aprire alla conoscenza di un'utenza più ampia i "tesori" della facoltà ponendo in sinergia diverse competenze. La scelta di appoggiarsi al software open source Collective Access è stata determinata dalla possibilità di avviare un sistema inizialmente proiettato sulla gestione del materiale fotografico ma guardando in prospettiva futura all'arricchimento della medesima piattaforma con oggetti digitali di diversa natura, sul modello dello spazio web di Phaidra. Collective Access infatti permette la gestione di archivi e documenti e l'elaborazione di schede catalografiche attingendo dai più aggiornati modelli internazionali. Il software garantisce il rapido aggiornamento dei dati, reso autonomo per ogni utente, ed è inoltre collegato con un Content Management System

Wordpress. Sempre basata sul sistema Wordpress è inoltre l'interfaccia grafica della galleria e grazie alla programmazione informatica del dott. Nunzi, il passaggio dalla home page di Wordpress al sistema catalografico di Collective Access avviene automaticamente senza che l'utente lo percepisca.

La versione di Collective Access 1.7.5 impiegata per il prototipo è l'ultima aggiornata ad agosto 2017. Il sistema è open source ed è facilmente aggiornabile, i testi e le informazioni delle schede catalografiche possono essere modificati e oscurati alla visualizzazione del pubblico a seconda della privacy. Il database è personalizzabile aggiungendo o eliminando campi e sotto-campi. Inoltre le schede permettono di accedere con collegamento diretto a Google Maps per la georeferenziazione dei luoghi. E' possibile strutturare gallerie fotografiche con relazioni che coniugano tutte le schede. Tra gli obiettivi del progetto vi è l'uso didattico finalizzato alla diffusione e alla comprensione del ruolo degli storici dell'arte e delle fonti da essi utilizzate con suddivisioni tematiche, per lezioni e/o argomenti di studio.

Collective Access vanta una community attiva e il sistema è in continua evoluzione e sviluppo. Il software è sotto licenza GNU per l'uso libero e gratuito. L'interfaccia utente base rispetta i moderni standard web ed è fornita di un visualizzatore di contenuti flessibile e ricco di funzionalità.

E' possibile infatti visualizzare i contenuti nel dettaglio direttamente dall'applicativo web e scaricare una versione più o meno definita del contenuto di interesse.

5.2. Software catalogafico e strumenti utilizzati

Collective Access è uno dei software che attualmente garantiscono maggior flessibilità, è adatto ad ospitare modifiche e implementazioni; tra i diversi standard catalogafici tuttavia, non era ancora stato integrato il modello relativo alla Scheda F secondo gli standard ICCD. Per garantire l'aggiornamento del software, come prima struttura utilizzabile in fase di installazione, in collaborazione con il dott. Simone Nunzi, è stato elaborato un programma di supporto al linguaggio Phyton che prende come input lo standard XML fornito liberamente da OPEN ICCD.⁵¹²

Il lavoro svolto ha coinvolto nello specifico la scheda catalogafica attraverso l'integrazione delle schede ISAD(G) ed EAD secondo il medesimo approccio impiegato da xDams. Collective Access dispone di modelli con informazioni integrative al fine di massimizzare la compatibilità degli oggetti catalogati con altre piattaforme garantendo l'interoperabilità dei dati.

In riferimento alla questione, sempre attuale, dell'interoperabilità delle informazioni, si è spesso notato che i GLAM (gallerie, biblioteche, archivi e musei) nella trattazione del materiale nativo o digitalizzato spesso mancano di un vero e proprio approccio innovativo, diretto soprattutto alla fruizione dell'ambito disciplinare di riferimento che sfrutti a pieno le potenzialità offerte dal digitale. Negli ultimi anni infatti l'apertura delle istituzioni ad un pubblico di utenti ampio e diversificato ha reso necessario un ripensamento dei modelli di fruizione dei propri patrimoni rivolti alla corretta contestualizzazione dei contenuti e al coinvolgimento diretto degli utenti sfruttando, ad esempio, esposizioni virtuali di oggetti digitali.

Come si è visto all'inizio della presente analisi, esistono efficaci strumenti open source impiegati a livello istituzionale per la messa in rete di oggetti e risorse digitali ma spesso è la mancanza di strumenti di navigazione intuitiva a renderne difficoltoso l'utilizzo; il centro della riflessione si sposta quindi dall'impostazione operativa del lavoro alle modalità di fruizione dei contenuti incentrate sempre maggiormente su nuove forme d'uso, sull'interazione e la partecipazione del pubblico. Si è quindi pensato che gli archivi digitali possano costituire oggi un terreno fertile di sperimentazione per modelli innovativi di accesso e fruizione del patrimonio digitalizzato.

Alla luce di tali riflessioni la ricerca si è focalizzata sulle modalità di esplorazione, ricerca, selezione e visualizzazione del materiale digitale al fine di presentare contesti, personaggi e luoghi che hanno coinvolto l'Università di Genova.

⁵¹² <http://www.catalogo.beniculturali.it/opendata/> (ultima consultazione gennaio 2018).

Pannello Relazioni e Influenze

Protagonisti

Relazioni

Protagonisti

Nome

Nome

Cognome

Cognome

Data nascita

Luogo nascita

Luogo nascita

Data morte

Luogo morte

Luogo morte

Foto

Foto

Collegamento scheda biografica

Collegamento scheda biografica

Luoghi e periodi insegnamento

Insegnamento

Seleziona insegnamento

Luogo

Luogo

Inizio

Fine

+ Aggiungi

Insegnamento

Luogo

Inizio

Fine

+ Aggiungi Protagonista

Insegnamenti

Nome

+ Aggiungi Insegnamento

Nome	Azioni
Storia delle tecniche artistiche	
Restauri	
Storia dell'arte medievale	
Storia dell'arte moderna	
Storia dell'arte contemporanea	
Storia della critica d'arte	

Relazioni

Protagonista

Seleziona protagonista

Influente

Seleziona protagonista

+ Aggiungi Relazione

Protagonista	Influente	Azioni
Arnolfo Aniasi	Gina Lauretti	
Gina Lauretti	Primo Baracco	
Arnolfo Aniasi	Primo Baracco	
Arnolfo Aniasi	Angelica Olivero	
Rocco Urbani	Angelica Olivero	
Primo Baracco	Armando Iba	

Protagonisti

	Nome	Cognome	Data Nascita	Luogo Nascita	Data Morte	Luogo Morte	Insegnamenti	Azioni															
	Arnolfo	Aniasi	16/11/2017		16/11/2017		<table> <thead> <tr> <th>Insegnamento</th> <th>Luogo</th> <th>Inizio</th> <th>Fine</th> <th>Azioni</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Restauri</td> <td></td> <td>16/11/2017</td> <td>16/11/2017</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Storia dell'arte contemporanea</td> <td></td> <td>16/11/2017</td> <td>16/11/2017</td> <td></td> </tr> </tbody> </table>	Insegnamento	Luogo	Inizio	Fine	Azioni	Restauri		16/11/2017	16/11/2017		Storia dell'arte contemporanea		16/11/2017	16/11/2017		
Insegnamento	Luogo	Inizio	Fine	Azioni																			
Restauri		16/11/2017	16/11/2017																				
Storia dell'arte contemporanea		16/11/2017	16/11/2017																				
	Gina	Lauretti	16/11/2017		16/11/2017		<table> <thead> <tr> <th>Insegnamento</th> <th>Luogo</th> <th>Inizio</th> <th>Fine</th> <th>Azioni</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td> </td> </tr> </tbody> </table>	Insegnamento	Luogo	Inizio	Fine	Azioni											
Insegnamento	Luogo	Inizio	Fine	Azioni																			
	Primo	Baracco	16/11/2017		16/11/2017		<table> <thead> <tr> <th>Insegnamento</th> <th>Luogo</th> <th>Inizio</th> <th>Fine</th> <th>Azioni</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Storia dell'arte contemporanea</td> <td>Sereva</td> <td>25/10/2017</td> <td>30/10/2017</td> <td></td> </tr> </tbody> </table>	Insegnamento	Luogo	Inizio	Fine	Azioni	Storia dell'arte contemporanea	Sereva	25/10/2017	30/10/2017							
Insegnamento	Luogo	Inizio	Fine	Azioni																			
Storia dell'arte contemporanea	Sereva	25/10/2017	30/10/2017																				
	Angelica	Olivero	16/11/2017		16/11/2017		<table> <thead> <tr> <th>Insegnamento</th> <th>Luogo</th> <th>Inizio</th> <th>Fine</th> <th>Azioni</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td> </td> </tr> </tbody> </table>	Insegnamento	Luogo	Inizio	Fine	Azioni											
Insegnamento	Luogo	Inizio	Fine	Azioni																			
	Rocco	Urbani	16/11/2017		16/11/2017		<table> <thead> <tr> <th>Insegnamento</th> <th>Luogo</th> <th>Inizio</th> <th>Fine</th> <th>Azioni</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td> </td> </tr> </tbody> </table>	Insegnamento	Luogo	Inizio	Fine	Azioni											
Insegnamento	Luogo	Inizio	Fine	Azioni																			
	Armando	Iba	16/11/2017		16/11/2017		<table> <thead> <tr> <th>Insegnamento</th> <th>Luogo</th> <th>Inizio</th> <th>Fine</th> <th>Azioni</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td> </td> </tr> </tbody> </table>	Insegnamento	Luogo	Inizio	Fine	Azioni											
Insegnamento	Luogo	Inizio	Fine	Azioni																			

Fig. 33 – Il sistema di inserimento dati e relazioni per la realizzazione del grafo sulla storia dell'arte

5.3. Fasi di progettazione

A tal proposito la piattaforma è stata implementata con un sistema di mappa di relazioni dei docenti di storia dell'arte, attraverso un'applicazione *Java Script*⁵¹³ appositamente dedicata alla rappresentazione dei dati relazionali secondo modelli di mappe concettuali. L'estrattore di dati Java Script e le funzioni collegate alla visualizzazione di questi dati permettono una navigazione all'interno del portale intesa come "scoperta" per l'utente.

Questo tipo di applicazione consente l'inserimento, attraverso apposita maschera di ricerca, dei dati anagrafici del corpo docente di storia dell'arte, creando relazioni concettuali per introdurre spostamenti, attività di studio e ricerca, esperienze didattiche e diffusione di tradizioni di insegnamento.

Grazie a questo semplice applicativo, implementato e modificato per rendere intuitivo l'inserimento dei dati, sarà possibile studiare grazie all'ausilio visivo, le modalità attraverso le quali determinate posizioni teoriche si sono diffuse in Italia e all'estero, creando una vera e propria mappa concettuale georeferenziata della storia della critica d'arte.



Fig. 34 - Schema base delle relazioni tra personale docente

Sono inoltre stati apportati miglioramenti tecnici per semplificare l'inserimento dei dati da parte degli utenti, soprattutto per quanto attiene la compilazione dei campi

⁵¹³ Linguaggio di programmazione ad alto livello orientato agli oggetti e specificatamente progettato per essere indipendente rispetto alla piattaforma di esecuzione. E' disponibile su tutte le principali soluzioni server e particolarmente utilizzato dalle aziende per gestire dati su piattaforme eterogenee.

relativi alla scheda F. Al momento della compilazione, il programma suggerisce al catalogatore le giuste modalità di compilazione della scheda, indicando i campi obbligatori e quelli a testo libero.

CA COLLECTIVEACCESS

NUOVO CERCA GESTISCI IMPORTA

Inserimento nuovo Fotografia

Salva Annulla

IDENTIFICAZIONE

CONTESTO

ACCESSO E UTILIZZO

DESCRIZIONE TECNICA

NOTES

CONTROLLO

ACCESSO

MEDIA

AMMINISTRAZIONE

SOMMARIO

Identificativo dell'oggetto

Identificativo dell'oggetto

Un identificativo univoco per questo oggetto. Generalmente, nell'ambito museale, coincide con il numero di registrazione.

Identificazione Oggetto/Scheda

Fig.35 - Suggerimento per la compilazione dei campi della Scheda F

Il back-end del catalogatore, al quale si accede tramite login dalla voce “Gallerie”, permette di compilare agilmente la scheda relativa al bene in oggetto, la cui complessità descrittiva, per quanto riguarda la fotografia, è stata risolta grazie alla presenza sul menu laterale sinistro di una serie di categorie all’interno delle quali sono strutturati i campi di descrizione dell’oggetto. Grazie al sistema dei Linked Open Data messi a disposizione da Open ICCD è stato possibile progettare agilmente la scheda implementando il sistema catalografico di Collective Acces con la completezza dei dati della scheda F. Il software permette di salvare i singoli passaggi in fase di compilazione e al termine ne garantisce la stampa in formato PDF.

Inserimento nuovo Fotografia

✓ Salva ✗ Annulla

IDENTIFICAZIONE

CONTESTO

ACCESSO E UTILIZZO

DESCRIZIONE TECNICA

NOTES

CONTROLLO

ACCESSO

MEDIA

AMMINISTRAZIONE

SOMMARIO

Identificativo dell'oggetto +

001

Titolo (Piattaforma Web) +

✗

Madonna (con bambino)

Identificazione Oggetto/Scheda +

✗

Francia - Bruges - Notre Dame

✗

Scultura sacra - Madonna con bambino - Sec. VI - Buonarroti, Michelangelo

+ Aggiungi Identificazione Oggetto/Scheda

Titolo Oggetto/Scheda +

Specifiche Titolo dell'autore, a penna sull'immagine

Titolo Proprio

Madonna (con bambino)

Titolo Parallelo

Titolo Attribuito

Michelangelo - Madonna

+ Aggiungi Titolo Oggetto/Scheda

Trattamento Catalografico +

Trattamento Catalografico

Numero Parti Componenti

Utente: CollectiveAccess Administrator > Preferenze > ESCI | © 2017 Whirl-I-Gig. CollectiveAccess è un marchio di Whirl-I-Gig [5.5837s/0.00M]

Fig. 36 - Prima compilazione della scheda (back end)

CA COLLECTIVEACCESS

NUOVO CERCA GESTISCI IMPORTA

Inserimento nuova Fotografia

IDENTIFICAZIONE

CONTESTO
ACCESSO E UTILIZZO
DESCRIZIONE TECNICA
NOTES
CONTROLLO
ACCESSO
MEDIA
AMMINISTRAZIONE
SOMMARIO

➕ Aggiungi Identificazione Oggetto/Scheda

Titolo Oggetto/Scheda

Specifiche Titolo dell'autore, a penna sull'immagine

Titolo Proprio
Madonna (con bambino)

Titolo Paralelo

Titolo Attribuito
Michelangelo - Madonna

➕ Aggiungi Titolo Oggetto/Scheda

Trattamento Catalografico

Trattamento Catalografico

- ✓ ---
- bene complesso/bene composto - descrizione d'insieme
- bene complesso/bene composto - parte componente
- bene semplice**

Definizione/posizione Parti Componenti

Note

Disponibilità Del Bene

➕ Aggiungi Disponibilità Del Bene

Modalità Di Individuazione

➕ Aggiungi Modalità Di Individuazione

Definizione Bene

Definizione

Tipologia

Utente: CollectiveAccess Administrator > Preferenze > ESCI | © 2017 Whirl-i-Gig, CollectiveAccess è un marchio di Whirl-i-Gig [5.5837a/0.00H]

Fig. 37 - Vocabolari chiusi implementati nel rispetto dei vincoli imposti dalla scheda F

Durante le fasi di studio e l'inserimento dei dati relativi alla scheda catalografica è stato inoltre ritenuto necessario l'ampliamento dei vocabolari chiusi, dal momento che Collective Access, pur fornendo un cospicuo numero di ontologie e thesaurus internazionali, risultava non del tutto completo dei riferimenti necessari alla corretta descrizione dell'oggetto come da richiesta ICCD.

Note

Disponibilità Del Bene

+ Aggiungi Disponibilità Del Bene

Modalità Di Individuazione

+ Aggiungi Modalità Di Individuazione

Definizione Bene

Fig. 38 - Campi facoltativi implementati in rispetto dei vincoli imposti dalla scheda F – ICCD

Disponibilità Del Bene

Disponibilità Del Bene

Modalità Di Individuazione

+ Aggiungi Modalità Di Individuazione

Fig. 39 - selezione del campo facoltativo

bene disponibile

Modalità Di Individuazione

Modalità Di Individuazione

appartenenza ad una collezione o raccolta privata

+ Aggiungi Modalità Di Individuazione

Definizione Bene

Fig. 40 - possibilità di ripetizione del campo interessato

bene disponibile

Modalità Di Individuazione

Modalità Di Individuazione

appartenenza ad una collezione o raccolta privata

Modalità Di Individuazione

+ Aggiungi Modalità Di Individuazione

Definizione Bene

Definizione

Fig. 41

+ Aggiungi Funzionario Responsabile

Aggiornamento/revisione ⌵

Anno Di Aggiornamento/revisione ✕

Ente/soggetto Responsabile

Responsabile Ricerca E Redazione

Referente Verifica Scientifica

Funzionario Responsabile

Note

+ Aggiungi Aggiornamento/revisione

Specifiche Di Accesso Ai Dati ⌵

Fig. 42 - aggiornamento e revisione

CA COLLECTIVEACCESS

NUOVO CERCA GESTISCI IMPORTA

Inserimento nuova Fotografia

IDENTIFICAZIONE

CONTESTO

ACCESSO E UTILIZZO

DESCRIZIONE TECNICA

NOTES

CONTROLLO

ACCESSO

MEDIA

AMMINISTRAZIONE

SOMMARIO

Riferimento Al Nome

Ruolo

Riferimento Alla Parte

Specifiche Intervento

Motivazione/Fonte

Note

+ Aggiungi Autore/Responsabilità

Ambito Culturale ⌵
+ Aggiungi Ambito Culturale

Altre Attribuzioni ⌵
+ Aggiungi Altre Attribuzioni

Altri Nomi Correlati ⌵
+ Aggiungi Altri Nomi Correlati

Date ⌵

Data 📅 Tipologia --- ⌵

+ Aggiungi Date

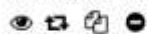
Extent and medium of the unit ⌵

Salva Annulla

Utente: CollectiveAccess Administrator > Preferenze > ESO | © 2017 Whirl-i-Gig, CollectiveAccess è un marchio di Whirl-i-Gig [5.5837u/0.00M]

Fig. 43 - salvataggio

Modifica Fotografia:
Madonna (con bambino) (001)



Inserita:
2 secondi fa da CollectiveAccess
Administrator
Ultima modifica:
1 secondo fa da CollectiveAccess
Administrator

IDENTIFICAZIONE

CONTESTO

ACCESSO E UTILIZZO

DESCRIZIONE TECNICA

NOTES

CONTROLLO

ACCESSO

MEDIA

AMMINISTRAZIONE

SOMMARIO

LOG

Aggiunto Fotografia

Solve



Annulla



Cancella

Identificativo dell'oggetto

001

Titolo (Piattaforma Web)

Madonna (con bambino)

Identificazione Oggetto/Scheda

Francia - Bruges - Notre Dame

Scultura sacra - Madonna con bambino - Sec. VI - Buonarroti, Michelangelo

Aggiungi Identificazione Oggetto/Scheda

Titolo Oggetto/SchedaSpecifiche Titolo
dell'autore, a penna sull'immagineTitolo Proprio
Madonna (con bambino)

Titolo Paralelo

Titolo Attribuito
Michelangelo - Madonna

Aggiungi Titolo Oggetto/Scheda

Trattamento Catalografico

Fig. 44 - esempio di Scheda F compilata

Utenly: CollectiveAccess Administrator > Preference > ESO | © 2017 Whirl-i-Gig. CollectiveAccess è un marchio di Whirl-i-Gig [5.64874/0.00M]

326

COLLECTIVEACCESS

NUOVO CERCA GESTISCI IMPORTA CRONOLOGIA

Modifica Fotografia:
 Madonna (con bambino) (2017)

Inserito:
 14 minuti, 6 secondi fa da
 CollectiveAccess Administrator
 (Ultima modifica:
 6 secondi fa da CollectiveAccess
 Administrator)

IDENTIFICAZIONE
 CONTESTO
 ACCESSO E UTILIZZO
 DESCRIZIONE TECNICA
 NOTES
 CONTROLLO
 ACCESSO
 MEDIA
 AMMINISTRAZIONE
 SOMMARIO
 LOG

Salva
 Annulla
 Cancella

Localizzazione Amministrativa

Stato

Regione

Provincia

Comune

Località

Località Estera

Localizzazione

Aggiungi Localizzazione

Localizzazione Estera

Aggiungi Localizzazione Estera

Ubicazione Bene

Fondo

Serie Archivistica

Sottoserie Archivistica

Note

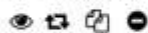
Titolo Di Unità Archivistica

Collocazione

Utente: CollectiveAccess Administrator > Preferenze > ESCI | © 2017 Whirl-i-Gig, CollectiveAccess è un marchio di Whirl-i-Gig (3/06/18e/20:00M)

Fig. 46 - terza parte della scheda – accesso ai dati

Modifica Fotografia:
Madonna (con bambino) (001)



Inserito
20 minuti, 35 secondi fa da
CollectiveAccess Administrator
Ultima modifica:
1 secondo fa da CollectiveAccess
Administrator

IDENTIFICAZIONE

CONTESTO

ACCESSO E UTILIZZO

DESCRIZIONE TECNICA

NOTES

CONTROLLO

ACCESSO

MEDIA

AMMINISTRAZIONE

SOMMARIO

LOG



Modifiche salvate a Fotografia



Salva



Annulla



Cancella

Doti Tecnici

Indicazione Di Colore

BN

Materia E Tecnica

Riferimento Alla Parte

Materia

PELLICOLA; VETRO

Tecnica

gelatina bromuro d'argento

Note

Aggiungi Materia E Tecnica

Misura

Riferimento Alla Parte

Tipo Di Misura

Specifiche

Unità Di Misura

CM

Valore

SXB

Note

Fig. 47 - descrizione tecnica compilata

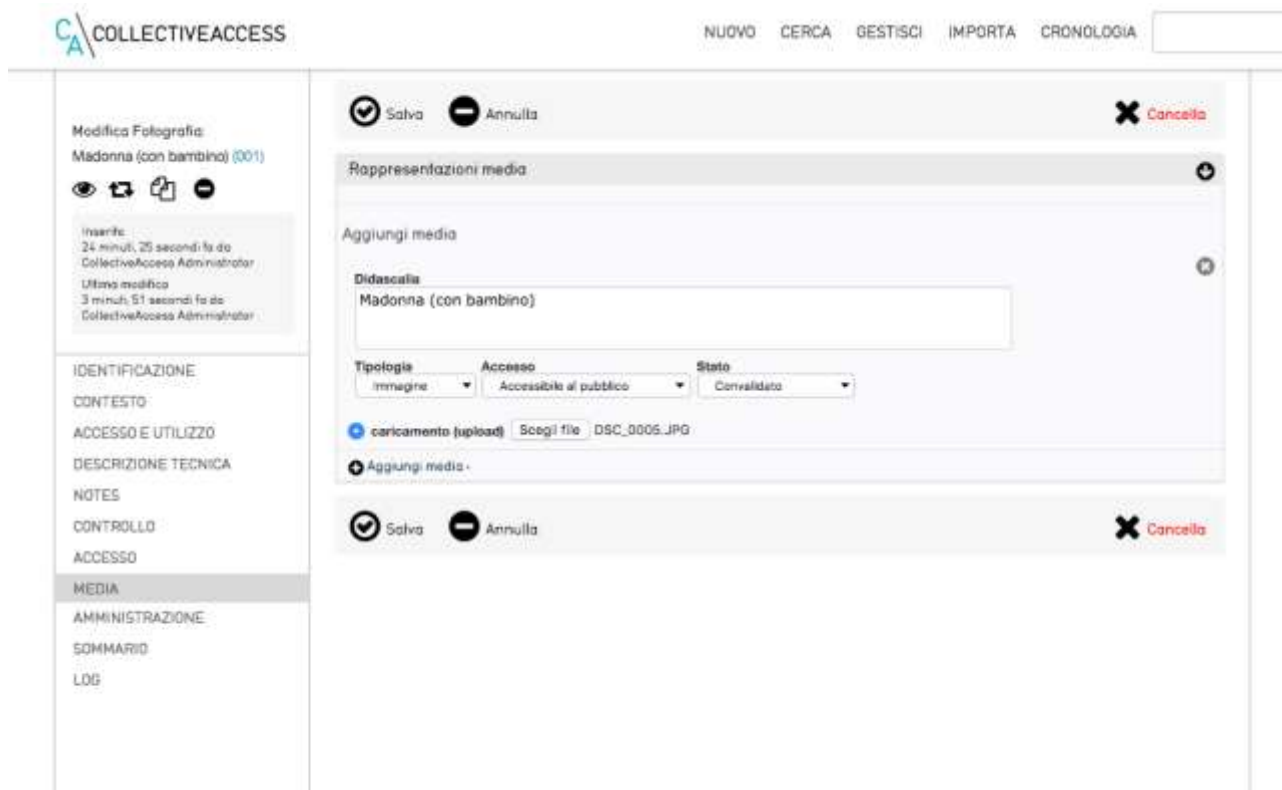
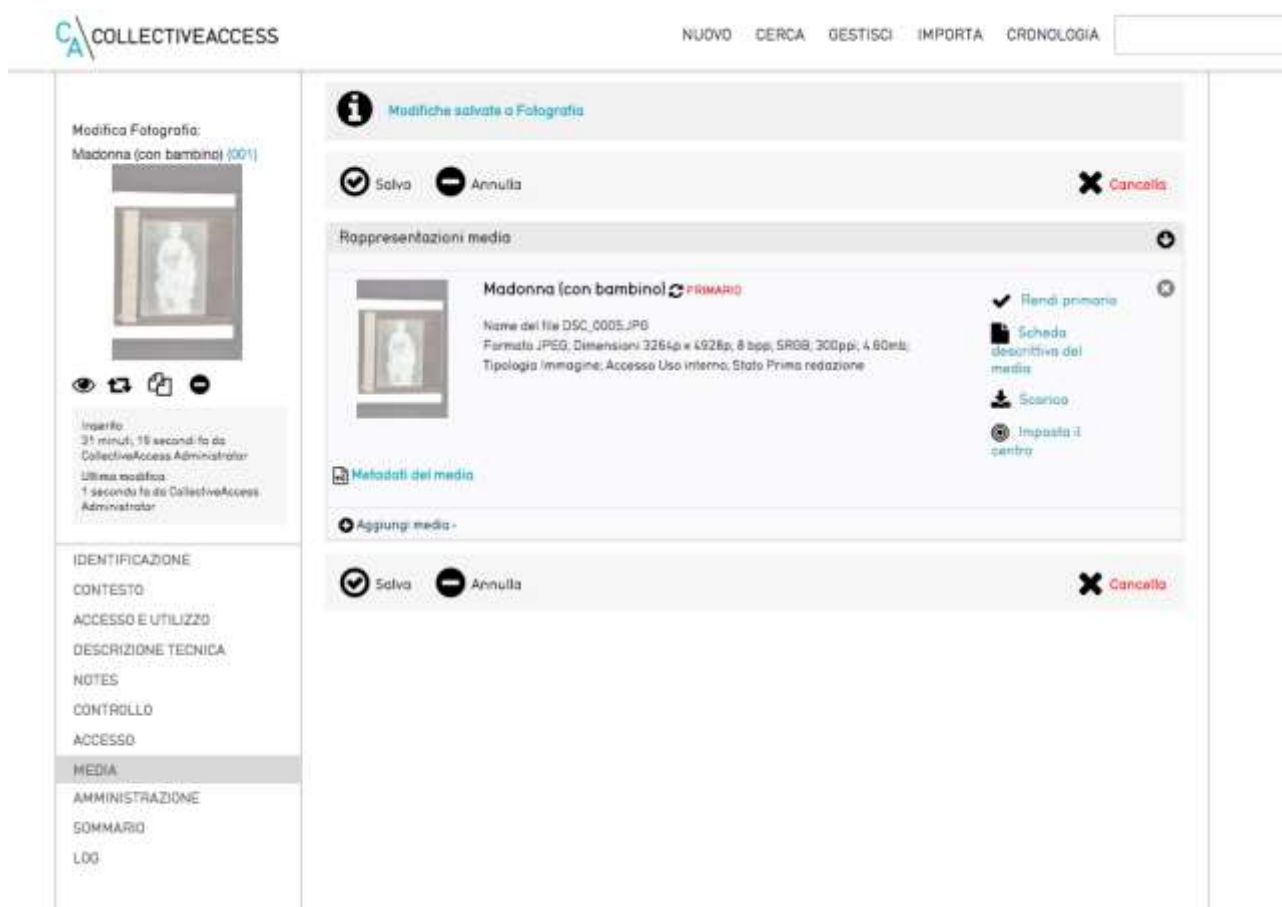


Fig. 48 - 49 caricamento delle fotografie



Modifica Fotografia:
Madonna (con bambino) (001)



Inserito
34 minuti, 36 secondi fa da
CollectiveAccess Administrator
Ultima modifica
3 minuti, 18 secondi fa da
CollectiveAccess Administrator

IDENTIFICAZIONE
CONTESTO
ACCESSO E UTILIZZO
DESCRIZIONE TECNICA
NOTES
CONTROLLO
ACCESSO
MEDIA
AMMINISTRAZIONE
SOMMARIO
LOG

✓ Salva ➔ Annulla

✕ Cancella

Origine

- NONE -

Stato

Convalidato

Accesso

Accessibile al pubblico


✓ Salva ➔ Annulla

✕ Cancella

Fig. 50 - spazio dedicato ai permessi e accesso alla pubblicazione

← **RESULTATI** (1/1) →

Modifica Fotografia:
Madonna (con bambino) [001]



Insente:
66 minuti, 39 secondi fa da
CollectiveAccess Administrator
Ultima modifica:
6 secondi fa da CollectiveAccess
Administrator

IDENTIFICAZIONE

- CONTESTO
- ACCESSO E UTILIZZO
- DESCRIZIONE TECNICA
- NOTES
- CONTROLLO
- ACCESSO
- MEDIA
- AMMINISTRAZIONE
- SOMMARIO
- LOG

Salva Annulla **×** Cancella

Identificativo dell'oggetto

001

Titolo (Piattaforma Web)

Madonna (con bambino)

Identificazione Oggetto/Scheda

Francia - Bruges - Notre Dame

Scultura sacra - Madonna con bambino - Sec. VI - Buonarroti, Michelangelo

➕ Aggiungi Identificazione Oggetto/Scheda

Titolo Oggetto/Scheda

Specifiche Titolo
dell'autore, a penna sull'immagine

Titolo Proprio
Madonna (con bambino)

Titolo Paralelo

Titolo Attribuito
Michelangelo - Madonna

➕ Aggiungi Titolo Oggetto/Scheda

Trattamento Catalografico

Trattamento Catalografico
bene semplice

Numero Parti Componenti

Utente: CollectiveAccess Administrator > Preferenze > ESC | © 2017 Whirl-i-Gig. CollectiveAccess è un marchio di Whirl-i-Gig D 8628a/8.00M

Fig. 51 - scheda completa

5.4 La progettazione grafica per l'interfaccia utente

Anche per l'aspetto grafico, Collective Access unito alle potenzialità offerte da Wordpress offrono numerosi *template* implementabili e modificabili. A tal proposito, dopo aver verificato le possibilità di *harvesting*⁵¹⁴ dei dati con il sistema PRIMO, gestito dal Sistema delle biblioteche di ateneo dell'Università di Genova, si è scelto di mantenere l'immagine coordinata dell'ateneo, sia dal punto di vista della grafica, che del contesto cromatico.

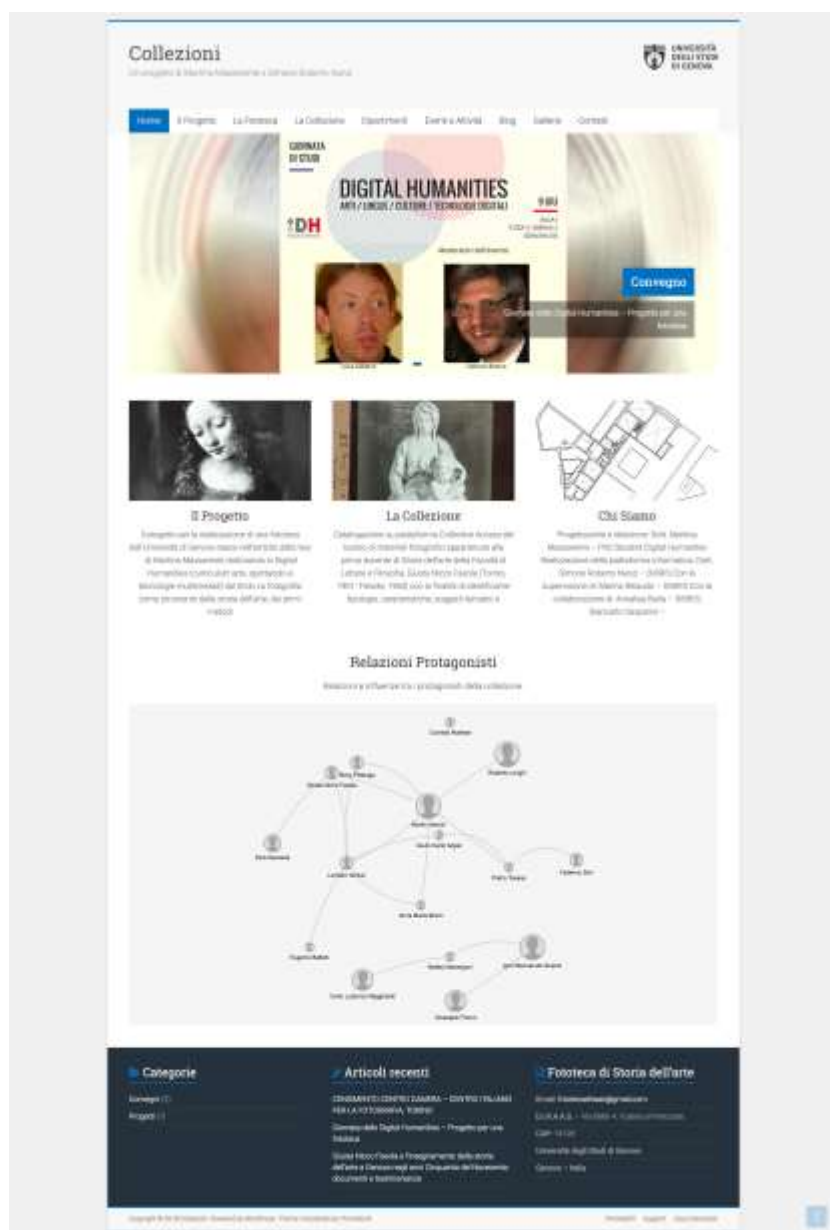


Fig. 52

⁵¹⁴ Con il termine *harvesting* si intendono le operazioni di raccolta, interscambio e interazione tra depositi di dati (database) adottando, in questo caso, il protocollo aperto OAI – PMH (<https://www.openarchives.org/pmh/>).

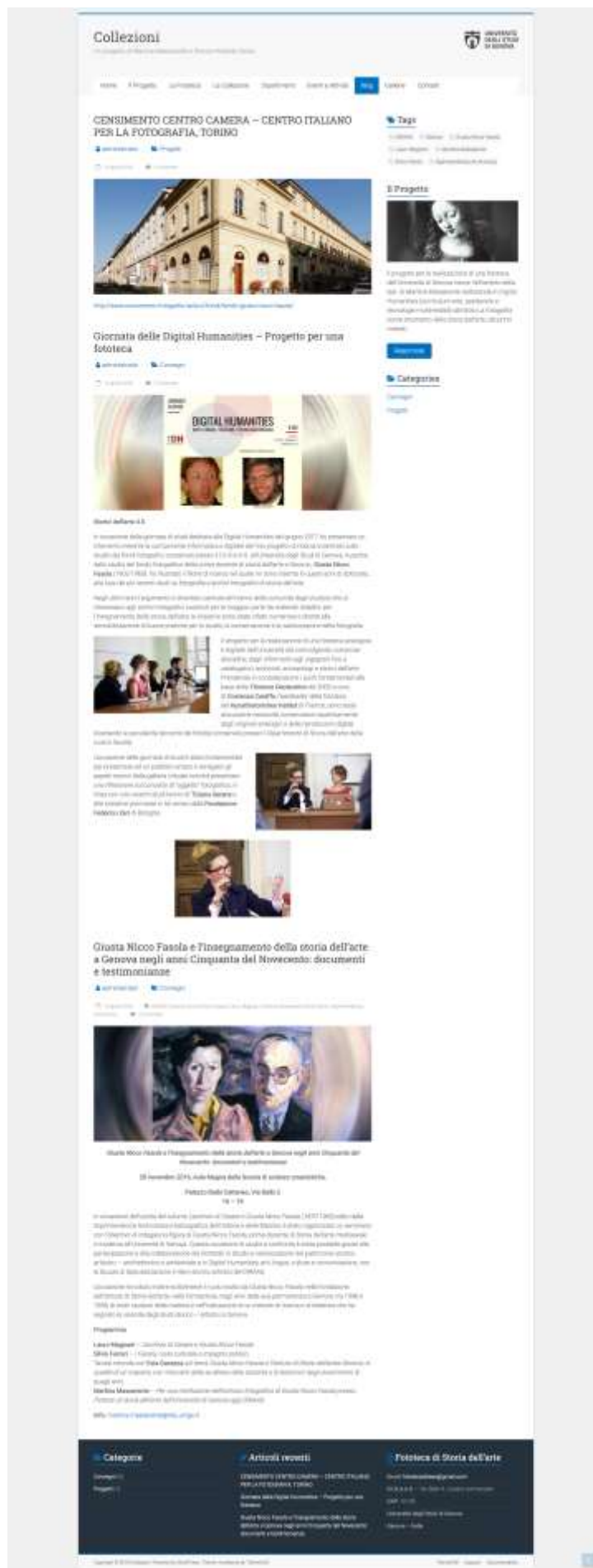


Fig. 53

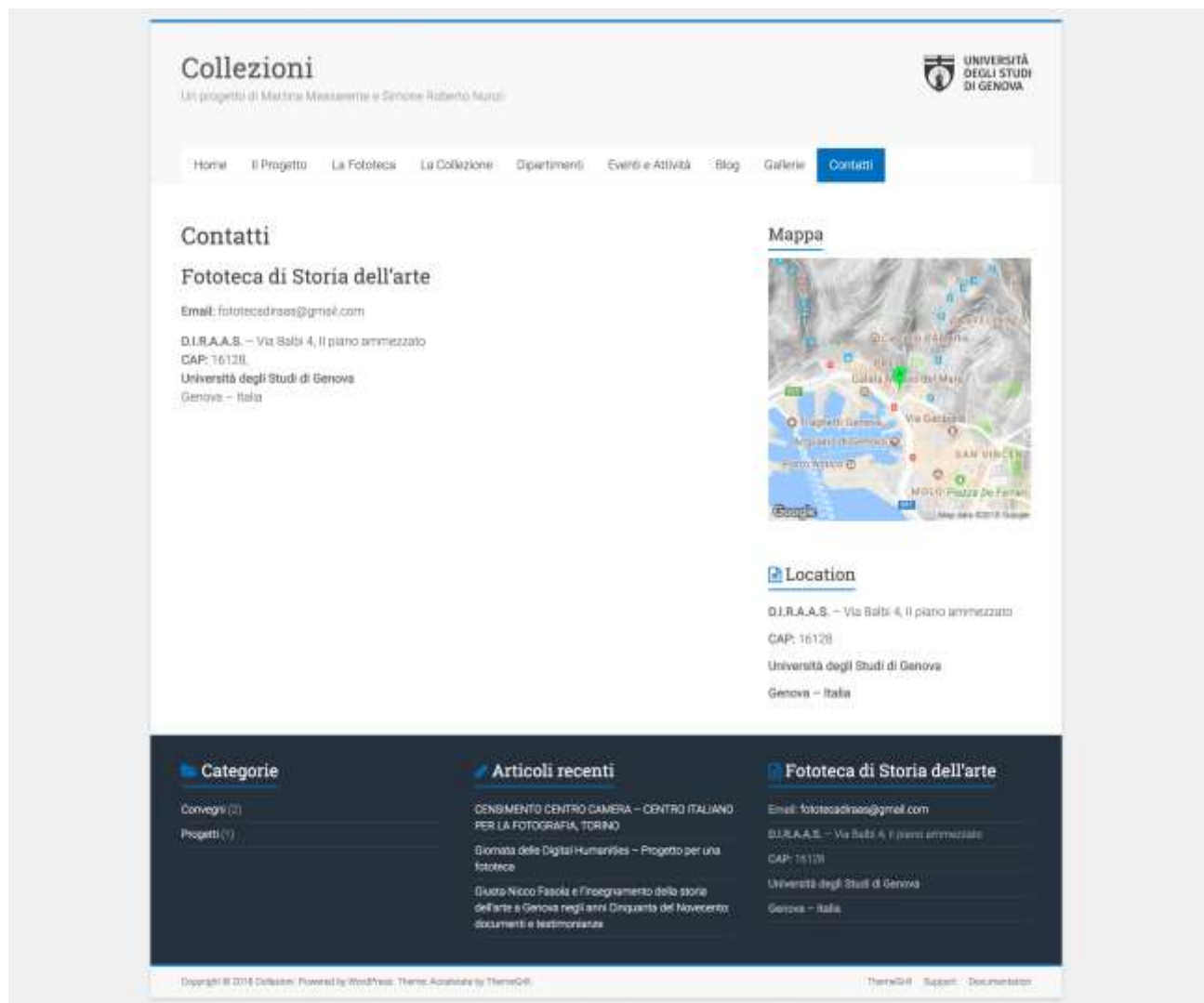
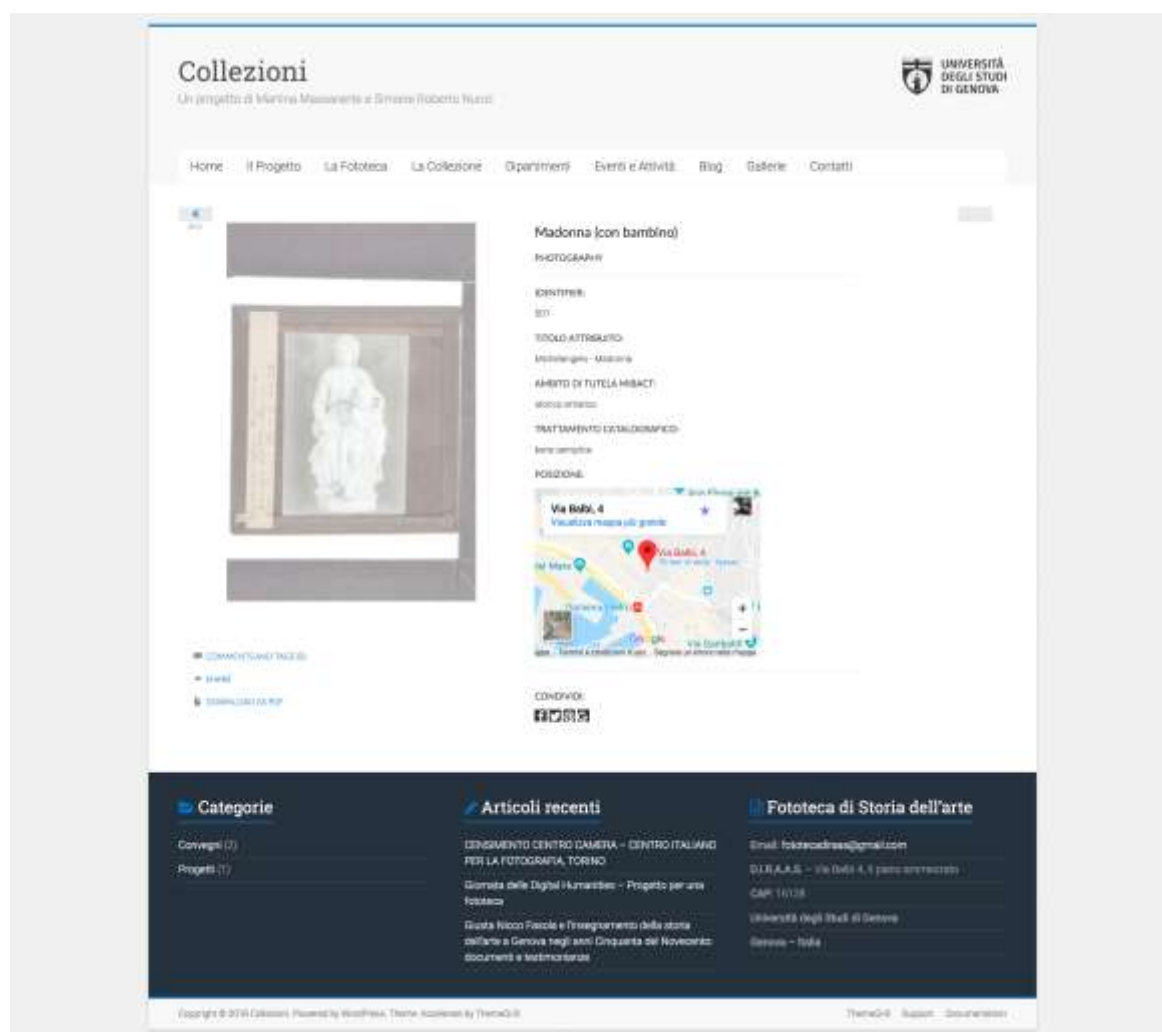


Fig. 54

Durante le fasi di progettazione grafica è stato tenuto in considerazione il valore istituzionale di tale iniziativa ed è stato proposto uno schema grafico che potesse soddisfare esigenze di chiarezza comunicativa e di *brand identity* dell'Università di Genova. Lo spazio della fototeca virtuale è strutturato secondo una barra di menù articolata secondo le seguenti voci: *Home*: home page principale con accesso diretto alle singole componenti della fototeca digitale; *Il progetto*: è la voce in cui viene data spiegazione del progetto in corso e delle collaborazioni interdisciplinari coinvolte ;



La fototeca: si tratta di una pagina in cui viene fornita una breve descrizione della fototeca, della struttura e dei beni in essa conservati; *La collezione*: è invece lo spazio in cui sono presentate le collezioni fotografiche presenti (compresi i nomi dei docenti ai quali corrispondono i nuclei fotografici sino ad ora individuati), *Dipartimenti*: si tratta di uno spazio in stato di work in progress previsto per ospitare tutti i dipartimenti che intendono aderire al progetto della libreria digitale di ateneo; *Eventi e attività*: si tratta di un canale informativo sulle attività svolte dagli studiosi che si sono interessati alla fototeca e ai materiali fotografici ivi conservati; la voce *Blog* è invece stata pensata come un momento di confronto aperto anche ai giovani studiosi e come ponte di collegamento tra l'Università e l'utenza esterna. Tale spazio permette inoltre l'aggiornamento continuo delle informazioni con notizie che riguardano progetti e attività in corso sulla fototeca, ricerche su gruppi fotografici specifici, attività laboratoriali di approfondimento tematico. La parte dedicata alle *Gallerie* permette invece l'accesso diretto alla navigazione dei materiali fotografici con area riservata accessibile tramite login per gli addetti ai lavori (storici dell'arte e catalogatori) e direttamente collegata alle schede catalografiche (al momento in stato inventariale provvisorio esclusivamente limitato alle diapositive su vetro). In ultimo sono inseriti i *Contatti* con relativa indicazione geografica della sede.

Collezioni

Un progetto di Martina Massarente e Simone Roberto Iurzi



[Home](#) [Il Progetto](#) [La Fototeca](#) [La Collezione](#) [Dipartimenti](#) [Eventi e Attività](#) [Blog](#) [Gallerie](#) [Contatti](#)

Il Progetto

Il progetto per la realizzazione di una fototeca dell'Università di Genova nasce nell'ambito della tesi di Martina Massarente, dottoranda in Digital Humanities (curriculum arte, spettacolo e tecnologie multimediali) dal titolo *La fotografia come strumento della storia dell'arte, dai primi metodi di studio all'impiego delle nuove tecnologie: una ricerca focalizzata sull'impiego della fotografia come strumento per la ricerca e l'insegnamento della storia dell'arte a Genova*. Lo scopo è quello di mappare, inventariare, catalogare, conservare e valorizzare, attraverso uno studio metodologico e storico-critico, il patrimonio di dispositivi, stampe, fotografie, ritagli di opere d'arte acquistate o fatte realizzare dai docenti negli anni della loro attività didattica presso l'Ateneo genovese. Si è quindi deciso di avviare la ricerca a partire dall'analisi del nucleo di materiali fotografici più antico, appartenuto alla prima docente di Storia dell'arte della facoltà di Lettere e Filosofia, **Giusta Nicco Fasola** (Torino, 1901 - Fiesole, 1960) con la finalità di identificarne tipologie, caratteristiche, soggetti tematici e riferimenti bibliografici secondo un'impostazione estendibile ad altre e più ampie sedimentazioni fotografiche afferenti al DURAAS.

Lo studio delle raccolte individuate dal primo censimento (avviato in occasione del progetto dal titolo *Censimento delle raccolte e degli archivi fotografici in Italia*, promosso a marzo 2017, da **CAMERA - Centro Italiano per la fotografia** a Torino) costituisce dai materiali fotografici conservati al secondo piano ammezzato, (**Giusta Nicco Fasola**, **Corrado Maltese**, **Ezia Gavazza**, **Franco Renzo Pesenti**) si intreccia con un secondo progetto, anch'esso focalizzato sulla mappatura e inventariazione dei materiali didattici appartenuti alla professoressa Ezia Gavazza, a cura del prof. Lauro Magrari, in collaborazione con la dott. Valentina Finocchiaro. Dimenticati per lungo tempo, una cospicua parte di questi fototipi è stata oggetto di una prima opera di sistematizzazione (risalente, con probabilità, agli anni Novanta) che ha comportato la suddivisione di tali materiali (per artisti) all'interno di faldoni non a norma, in uno spazio adibito alla conservazione dei documenti della Scuola di Specializzazione in Storia dell'arte. Pur senza apportare significative modifiche all'ordinamento precedente, ci sta procedendo all'identificazione dei nuclei fotografici riferiti alle attività didattiche dei docenti di Storia dell'arte e Storia delle tecniche artistiche, attivi dagli anni Cinquanta del Novecento a oggi. Tale progetto (inizialmente limitato alle discipline umanistiche) all'interno della logica di reciproca collaborazione favorita dalle Digital Humanities, si è esteso coinvolgendo, diversi dipartimenti di Ateneo (DIBRIS - MATEMATICA - FISICA - DITEN) interessati a valorizzare l'irrinunciabile valore documentario dei materiali che conservano. L'idea è stata quindi quella di teorizzare e progettare una galleria di immagini virtuale in grado di presentare al pubblico il patrimonio delle collezioni fotografiche dell'Università di Genova, per restituire alla città una parte della sua storia, nonché nuove e possibili strade di ricerca per il futuro.

Tags

[DURAAS](#) [Genova](#) [Giusta Nicco Fasola](#)
[Lauro Magrari](#) [Martina Massarente](#)
[Silvio Feneri](#) [Supplementaria Archivistica](#)

Il Progetto



Il progetto per la realizzazione di una fototeca dell'Università di Genova nasce nell'ambito della tesi di Martina Massarente, dottoranda in Digital Humanities (curriculum arte, spettacolo e tecnologie multimediali) dal titolo *La fotografia come strumento della storia dell'arte, dai primi metodi...*

[Read more](#)

Categories

[Convegni](#)
[Progetti](#)

Categorie

[Convegni \(2\)](#)
[Progetti \(1\)](#)

Articoli recenti

CENSIMENTO CENTRO CAMERA - CENTRO ITALIANO PER LA FOTOGRAFIA, TORINO
Giornata delle Digital Humanities - Progetto per una fototeca
Giusta Nicco Fasola e l'insegnamento della storia dell'arte a Genova negli anni Cinquanta del Novecento: documenti e testimonianze

Fototeca di Storia dell'arte

Email: fotecadinas@gmail.com
DURAAS - Via Balbi 4, 2 piano ammezzato
CAP: 16120
Università degli Studi di Genova
Genova - Italia

Copyright © 2018 Collezioni. Powered by WordPress. Theme: Academic by ThemeGrid.

[ThemeGrid](#) [Support](#) [Documentation](#)

Fig. 56

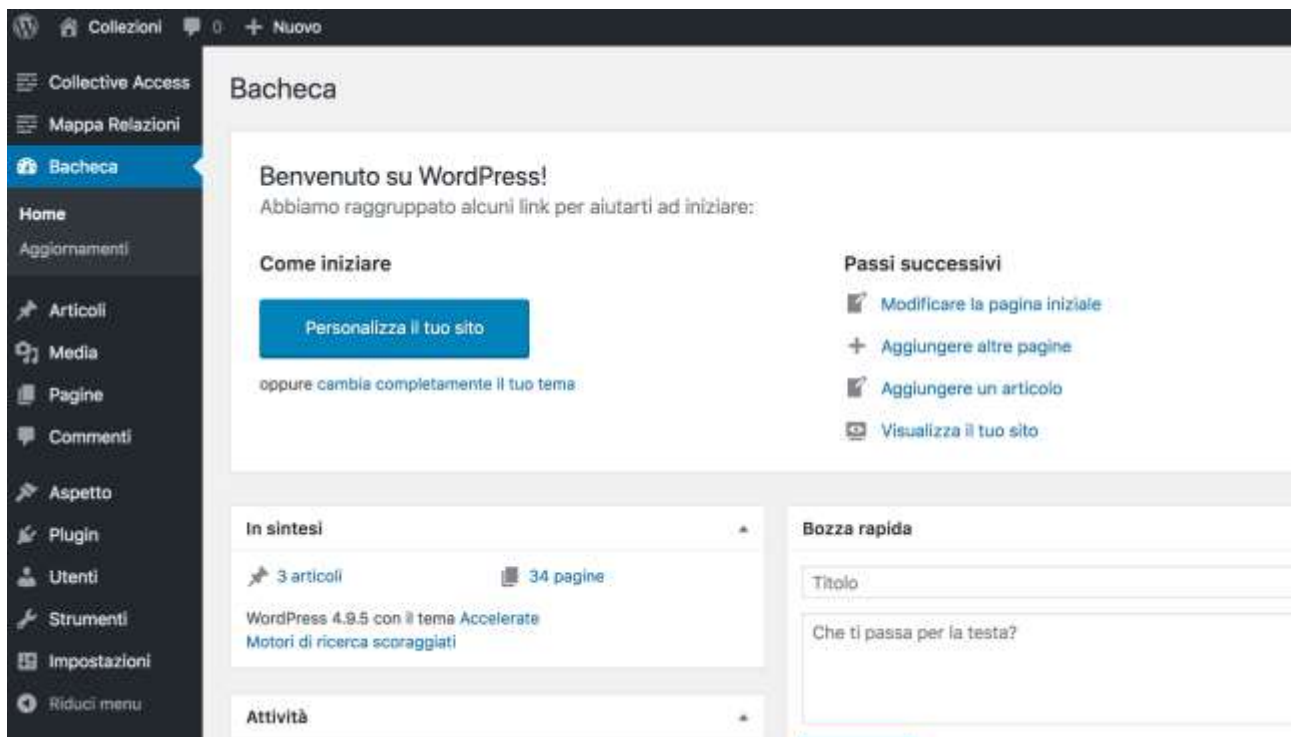


Fig. 57 – 58 – 58 a - 58b

Fig. 59 a-b



Collezioni
Un progetto di Martina Massarente e Simone Roberto Nunzi
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA

Home
Il Progetto
La Fototeca
La Collezione
Dipartimenti
Eventi e Attività
Blog
Gallerie
Contatti

Giusta Nicco Fasola

(Torino 23 febbraio, 1901 – Fiesole 8 novembre, 1960)

Biografia

Nata a Torino nel 1901 ha conseguito la prima laurea a Torino in Pedagogia nel 1922 e successivamente consegue la laurea in storia dell'arte con Lionello Venturi presso l'Università di Torino il 29 giugno 1924. Dal 26 marzo al 14 aprile 1924 consegue l'incarico per l'insegnamento di storia dell'arte al Regio liceo ginnasio Vittorio Alfieri di Torino, nello stesso anno accetta anche l'incarico di insegnamento del secondo corso di lettere italiane, storia e geografia presso il Circolo filologico di Torino e quello di discipline letterarie nella seconda ginnasiale dell'Istituto nazionale delle figlie dei militari di Villa Regina di Torino. Nel 1925 fu incaricata di filosofia e pedagogia in una classe terza superiore all'Istituto magistrali Domenico Berti di Torino. Dal 1924 al 1927 ebbe diversi incarichi come docente di storia dell'arte anche presso il Regio liceo ginnasio C. Cavour e presso il Regio Liceo Vittorio Gioberti. Dal 1923 al 1933 svolse inoltre l'attività di assistente volontario di Lionello Venturi alla cattedra universitaria di storia dell'arte presso l'Università di Torino. Dal 1933 al 1943 Giusta aderì al PMF e al PSD. Dal 1944 al 1945 svolge l'incarico di insegnamento alla cattedra di Letteratura italiana presso la Facoltà di architettura di Firenze che trasformò in una cattedra più specifica dal titolo "Estetica e trattatistica dell'architettura". Dopo aver rifiutato gli incarichi di insegnamento a Napoli e Padova, nel 1950 diventa titolare della cattedra di storia dell'arte medievale e moderna all'Università di Genova dove rimase fino alla sua morte, avvenuta prematuramente nel 1960.

Indirizzo Web: <http://www.lombardiabeniculturali.it/archivi/soggetti-produttori/persone/MID000588/>


Protagonisti collegati

- Lionello Venturi
- Adolfo Venturi

Tags

- DSVAE
- Genova
- Giusta Nicco Fasola
- Luigi Magnani
- Martina Massarente
- Silvia Feneri
- Supremazia Architettonica

Il Progetto



Il progetto per la realizzazione di una fototeca dell'Università di Genova nasce nell'ambito della tesi di Martina Massarente dottoranda in Digital Humanities (curriculum arte, spettacolo e tecnologie multimediali) dal titolo La fotografia come strumento della storia dell'arte, dai primi metodi.

[Read more](#)

Categories

- Convegni
- Progetti

Categorie

- Convegni (2)
- Progetti (1)

Articoli recenti

CENSIMENTO CENTRO CAMERA – CENTRO ITALIANO PER LA FOTOGRAFIA, TORINO

Giornata delle Digital Humanities – Progetto per una fototeca

Giusta Nicco Fasola e l'insegnamento della storia dell'arte a Genova negli anni Cinquanta del Novecento: documenti e testimonianze

Fototeca di Storia dell'arte

Email: fototecadinas@gmail.com

BUS.A.A.S. – Via Belfa A. il pieno attrezzato

CAP: 16138

Università degli Studi di Genova

Genova – Italia

Copyright © 2018 Delisadev. Powered by WordPress. Theme Acornblue by ThemeQ&R.

ThemeQ&R Support Documentazione

Fig. 60

[←](#) TORNA ALLA LISTA (1/7) [→](#)

Stai visualizzando modulo di ricerca:

Ricerca estesa

+

Inserito:
2 mesi, 13 giorni fa
Ultima modifica:
2 ore, 16 minuti fa da
CollectiveAccess Administrator

Numero di posizionamenti: 10
Ricerca di: oggetti/scheda
Proprietario: CollectiveAccess Administrator

INFORMAZIONI BASE

LOG

Contenuto della maschera di ricerca [+](#)

Drag your selection from column to column to edit the contents of the search form.


Elementi di ricerca disponibili	Elementi da ricercare
Oggetto/scheda Specifiche Di Accesso Ai Dati	Oggetto/scheda Titoli degli oggetti (Titoli) i
Oggetto/scheda Stato	Oggetto/scheda Identificativo dell'oggetto i
Oggetto/scheda Stato Di Conservazione	Oggetto/scheda Tipologia i
Oggetto/scheda System of Arrangement	Entità Nome da visualizzare (dei/delle nomi entità collegati/a) i
Oggetto/scheda Technical Access	Oggetto/scheda Ambito Di Tutela Mibact i
Oggetto/scheda Tipologia	Oggetto/scheda Trattamento Catalografico i
Oggetto/scheda Titoli degli oggetti	Oggetto/scheda Accessibilità Del Bene i
Oggetto/scheda Titolo Oggetto/Scheda	Oggetto/scheda Materia E Tecnica i
Oggetto/scheda Trattamento Catalografico	Oggetto/scheda Accesso i
Oggetto/scheda Ubicazione Bene	Oggetto/scheda Stato i
Oggetto/scheda È stato cancellato?	
Presilite Identificativo del prestito (dei/delle prestiti collegati/a)	

Utente: CollectiveAccess Administrator > Preferenze > ESO | © 2017 Whirl-i-Gig. CollectiveAccess è un marchio di Whirl-i-Gig [5.0336w/64.25M]

Fig. 61

Collezioni

Un progetto di Martina Messarone e Simone Roberto Nardi



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI GENOVA

[Home](#)
[Il Progetto](#)
[La Fototeca](#)
[La Collezione](#)
[Departimenti](#)
[Eventi e Attività](#)
[Blog](#)
[Gallerie](#)
[Contatti](#)

OBJECTS ADVANCED SEARCH

Enter your search terms in the fields below.

REFINER

TITLE

ACQUISITION NUMBER

TIME

DATE RANGE (E.G. 1970-1999)

COLLECTION

[RESET](#)
[SEARCH](#)

RICERCA AVANZATA

Piccola demo di ricerca avanzata, è possibile estendere il form con i campi definiti negli oggetti archiviati in Collective Access.

Categorie

- Convegni (0)
- Progetti (1)

Articoli recenti

CENSIMENTO CENTRO CAMERA – CENTRO ITALIANO PER LA FOTOGRAFIA, TORINO

Giornata delle Digital Humanities – Progetto per una fototeca

Giusta Nicco Fasola e l'insegnamento della storia dell'arte a Genova negli anni Cinquanta del Novecento: documenti e testimonianze

Fototeca di Storia dell'arte

Email: fototecadisaag@gmail.com

BURA.A.S. – Via Italia 4, 2 piano annessato

CAP: 16129

Università degli Studi di Genova

Genova – Italia

Copyright © 2018 Collezioni. Powered by WordPress. Theme: Accolade by ThemeGrid.

[ThemeGrid](#) [Support](#) [Documentation](#)

Fig. 62

RICERCA OGGETTI/SCHEDA

CRONOLOGIA:

{ca_object_labels}

RICERCHE SALVATE:

-

Strumenti Self

RICERCA

RICERCA AVANZATA

ESPLORA

Modulo: Ricerca estesa

Nascondi il modulo di ricerca

Title	Identificativo dell'oggetto	Tipologia
Madonna		-
Nome da visualizzare	Ambito Di Tutela Mibact	Trattamento Catalografico
	Ambito Di Tutela Mibact	Trattamento Catalografico
	-	✓ bene complesso/bene composito - descrizione d'insieme bene complesso/bene composito - parte componente bene semplice
		Unica descrizione/prodotto di: Per un'analisi completa
		Note
		Accesso
		-
Accessibilità Del Bene	Materia E Tecnica	
Accessibilità	Riferimento Alla Parte	
Note	Materia	
	Tecnica	
	Note	
Stato		
-		

Salva ricerca come: [] [X] Azzerà [Q] Ricerca

La tua ricerca ha trovato 1 oggetto/scheda

Utente: CollectiveAccess Administrator > Preferenze > ESC | © 2017 Whirl-Gig, CollectiveAccess è un marchio di Whirl-Gig [11:50:56 PM 5/30/18]

Fig. 63

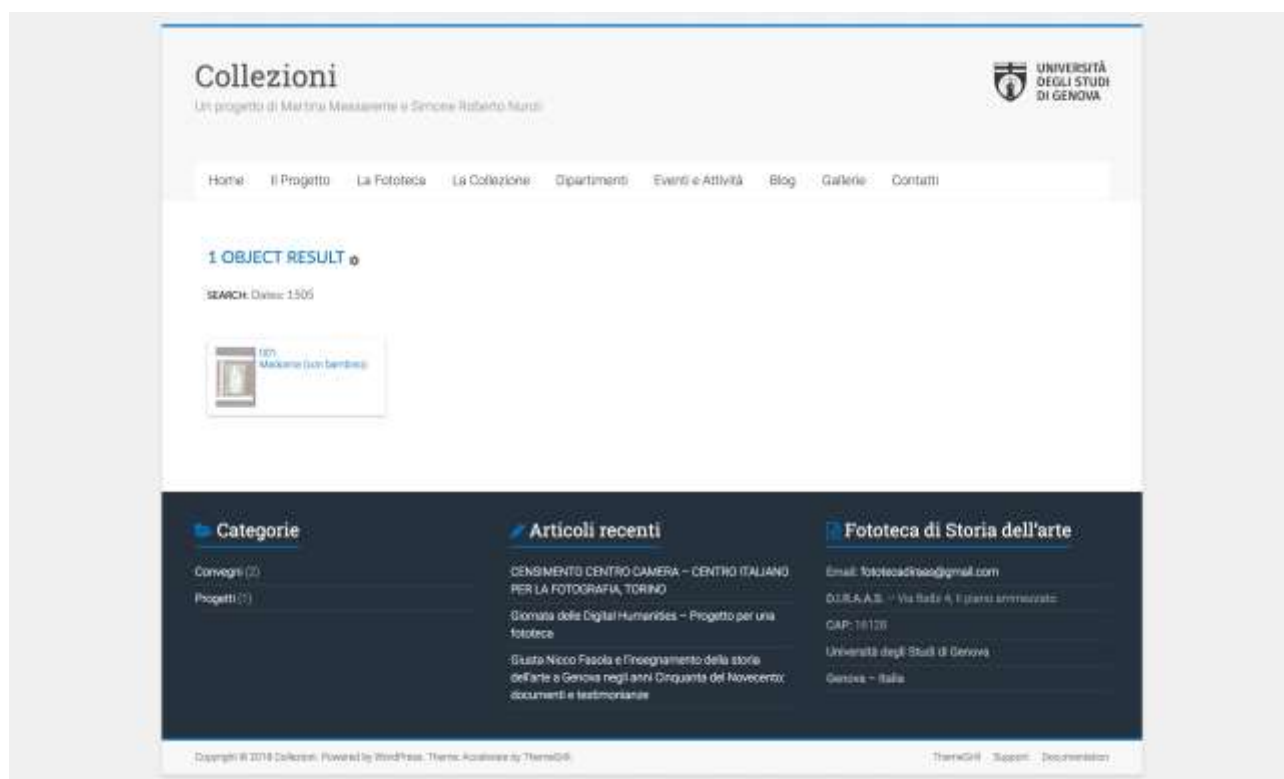


Fig. 64

Al fine di favorire l'utilizzo della piattaforma in quanto strumento di lavoro e laboratorio di studio, la piattaforma è stata corredata da un sistema di micro-blogging separato nella sua gestione da Collective Access in modo da rendere indipendenti e specializzati i due sistemi. Per le sue caratteristiche di semplicità e versatilità è stato utilizzato un sistema Wordpress che permette la fruizione dei dati, del front end e del servizio di blogging attivo da parte degli utenti.

6.5. Applicazione dei sistemi GIS e WEBGIS per la ricerca umanistica

Un'ultima applicazione alla quale si sta attualmente lavorando in collaborazione con il DIBRIS (Unige) nelle persone della Prof. Annalisa Barla e del dott. Giancarlo Gasparini è la possibilità di applicazione delle tecnologie GIS per la navigazione spaziale degli ambienti che conservano patrimoni fotografici. WebGIS è accessibile direttamente da browser e permette la navigazione online divisa per piani delle strutture interessate. La suddivisione spaziale degli ambienti secondo piani e stanze permette inoltre l'accesso a schede specifiche con i dati relativi alle collezioni e immagini allegate, oltre che la visualizzazione immediata delle piante dell'edificio con l'aggiunta della posizione spaziale delle singole opere.

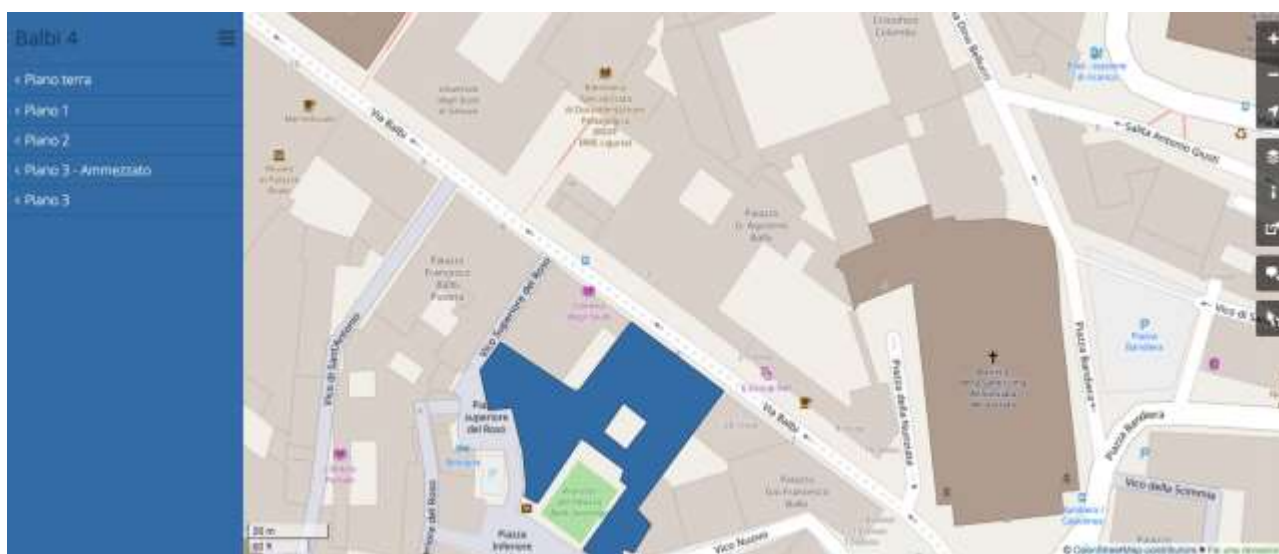
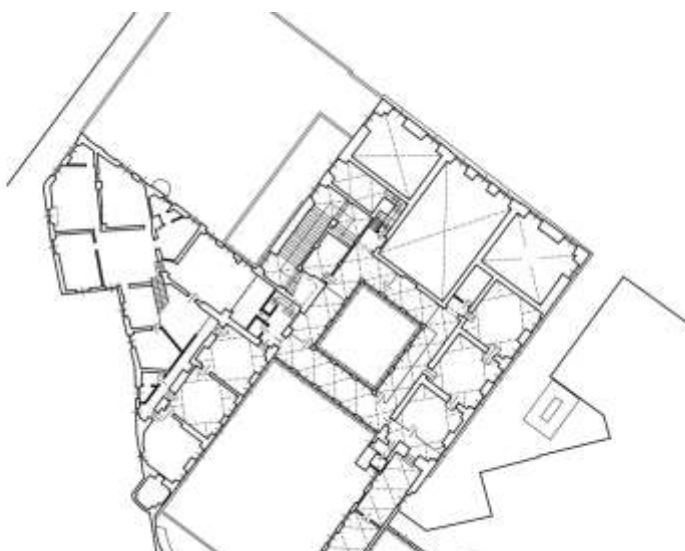
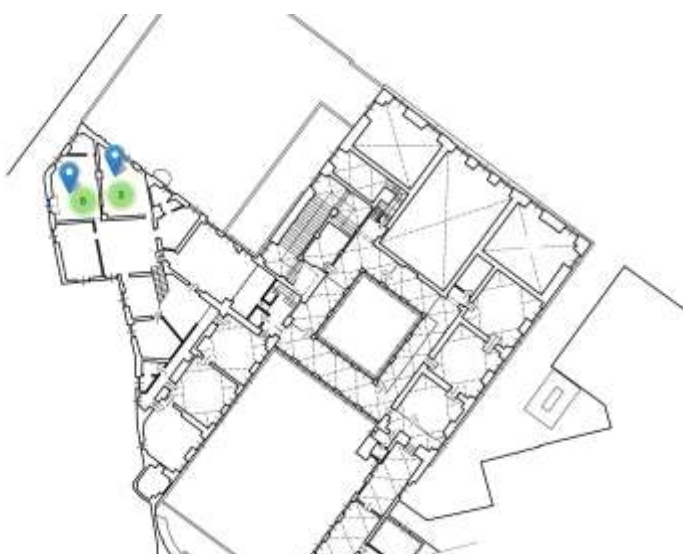


Fig. 65 – Schermata di apertura di Webgis e selezione della zona di interesse per la navigazione



Leaflet

Fig. 66 - Piantina per l'individuazione dei punti di interesse



Leaflet

Fig. 67 – divisione per sale e puntatori per l'individuazione delle zone interessate dalla fototeca

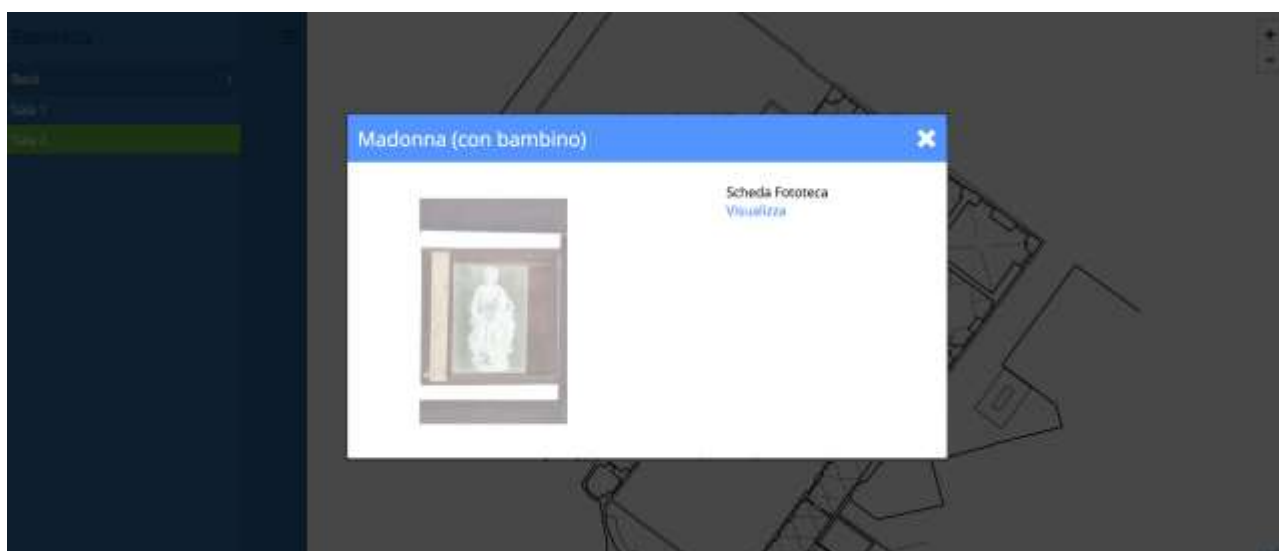


Fig. 68 – collegamento diretto alle schede della collezione e dei singoli pezzi

5.6. Sviluppi futuri: il censimento per la raccolta delle collezioni di ateneo

Documento relativo al sondaggio sui beni digitali di Ateneo

Durante gli anni del dottorato (2014-2018) il tema della digitalizzazione e della realizzazione di uno spazio online che potesse diffondere la conoscenza del patrimonio del D.I.R.A.A.S. ha suscitato l'interesse di ulteriori interlocutori, in particolare provenienti dagli ambiti della ricerca scientifica, medica, etnoantropologica e matematica. Si è quindi colta l'occasione per studiare un progetto di ampio respiro, che potesse coinvolgere realtà interdisciplinari e di diversa estrazione. Al fine di definire lo stato dell'arte con la redazione di un documento specifico di analisi delle necessità dell'ateneo e di tutte le parti interessate, è stato predisposto un sondaggio online realizzato in collaborazione con la dott. Federica Imperiale (CeDIA) e il dott. Ludovico Sassarini (Perform – Unige). L'obiettivo del sondaggio è stato la definizione di una proposta per un progetto pluriennale di gestione del patrimonio digitale dell'Ateneo promosso da CeDIA e SBA (Sistema delle biblioteche di ateneo) e tutt'ora in corso.

I soggetti che sono stati coinvolti all'interno del progetto sono le Biblioteche, i Dipartimenti e le strutture museali afferenti all'Università, tra i quali: D.I.B.R.I.S. (Prof.ssa Marina Ribaudò), D.I.R.A.A.S. (Dott.ssa Martina Massarente), D.I.S.T.A.V. (Prof. Mariotti), i Musei: Museo Nazionale dell'Antartide (Prof. Schiaparelli), Museo di Etnomedicina (Prof. Guerri), Museo di Fisica (Prof.ssa Robotti) e altre strutture afferenti all'Università degli Studi di Genova: SimAv (Ing. Chirico).

Di seguito si riporta la relazione dello stato dell'arte del progetto in corso e degli obiettivi futuri che il gruppo di ricerca si è prefissato di raggiungere nei prossimi mesi.

Azioni intraprese

- 1) Censimento dei bisogni per la gestione di materiale digitale di strutture (Dipartimenti, Biblioteche, Musei ecc...) e/o gruppi di ricerca del nostro Ateneo :**

E' stato messo in linea il sondaggio reperibile alla pagine web

sondaggi.unige.it/index.php/268717

i cui risultati sono sintetizzati nell'allegato 1.

La formulazione del questionario ha fatto seguito alla necessità - emersa durante le ricerche di una tesi di dottorato in Digital Humanities - di capire se l'Università dispone di materiale digitale o da digitalizzare e concepirne una prima stima approssimativa, a livello quantitativo.

Gli obiettivi dell'indagine sono stati quelli di creare una rete di persone interessate, di individuare collezioni di materiale digitale o da digitalizzare di cui dispone l'ateneo, di capire se esistono laboratori o strutture con strumentazione adeguata e se esistenti, capire se hanno già avviato procedure di inventariazione e catalogazione.

- 2) **Incontro con interessati:** a seguito delle risposte ricevute, è stato organizzato un incontro il 7.12.2017. Presenti Marco Chirico, Stefania Ciarlo, Maria Di Santo, Silvia Fronteddu, Federica Imperiale, Martina Massarente, Simone Nunzi, Marina Ribaud, Marcella Rognoni, Simonetta Sarzana, Stefano Schiaparelli, Antonio Scolari, Patrizia Trucco.

Dall'incontro sono emersi i seguenti punti:

- a) Esistono già collezioni digitalizzate da mettere a sistema (Patrimonio Regia Scuola Navale, Patrimonio DISTAV, Patrimonio del Museo Nazionale dell'Antartide, Patrimonio del Museo di Fisica)
- b) Esistono già richieste di digitalizzazione (Tesi di Laurea, Manoscritti, patrimonio del Museo di Etnomedicina www.etnomedicina.unige.it, patrimonio della Cattedra Unesco 'Antropologia della salute ' Biosfera e sistemi di cura)
- c) Non tutte le strutture hanno risposto, in particolare il mondo umanistico, probabilmente per problemi di comunicazione (vedi email di invito indirizzata ai soli responsabili di struttura). Probabili patrimoni sono: Archivio Doria (Economia), Fondo fotografico del DIRAAS, Archivio fotografico di storia dell'arte, Archivio dei progetti degli Architetti, collezione di papiri presso Diritto Romano, libri antichi di anatomia, collezione di vasi di Farmacia.
- d) Il sistema informatico dovrà rispondere ad esigenze di caricamento dati, di descrizione dei dati e metadati tramite standard di catalogazione, di esposizione e ricerca dei dati, di conservazione e preservazione, considerando l'eterogeneità del dato. Si è velocemente accennato al

progetto di dottorato in Digital Humanities di Martina Masserente in collaborazione con Simone Nunzi (laureando in Informatica) per la realizzazione di una fototeca multimediale di ateneo con il sistema *Collective Access*.

e) E' emersa la proposta di valorizzare le collezioni che l'Università dispone non solo ai fini della didattica e ricerca istituzionale, ma anche in termini di pubblicità ed apertura all'esterno; ad esempio con la creazione di un museo virtuale di ateneo, inteso come vetrina espositiva dei contenuti che raggiunga un pubblico non solo di specialisti, con la possibilità di stampare anche a 3D gli oggetti posseduti ecc..

3) **Predisposizione di un documento propositivo** per un progetto di gestione delle collezioni, individuando una soluzione organizzativa, informatica e per un laboratorio tecnico di Ateneo con la strumentazione necessaria per la digitalizzazione (acquisizione digitale di tavole A0; A3; A4, di materiale fotografico e video, ecc) e stampa di modelli 3D.

5.6.1 L'indagine e il questionario

Il questionario elaborato per il censimento sulla gestione di materiale digitale è stato suddiviso in 3 sezioni:

- **Sezione anagrafica:** nella quale si richiedono le principali informazioni necessarie all'inquadramento dei responsabili delle collezioni di materiali digitalizzati o da digitalizzare e relative specifiche sull'istituzione di appartenenza.
- **Sezione materiale da digitalizzare:** sono state elaborate domande finalizzate all'individuazione delle tipologie di materiali e oggetti conservati presso i dipartimenti con lo scopo di comprenderne il valore, la quantità e la varietà. E' risultata inoltre fondamentale l'indagine sulla presenza di laboratori attrezzati per le pratiche di digitalizzazione e l'individuazione di strumentazioni apposite conservate presso le strutture. In questa prima fase di indagine, un aspetto di particolare interesse è risultato inoltre quello relativo all'esistenza di piani operativi dedicati alla conservazione e al restauro degli oggetti posseduti oltre che di piani di inventariazione e catalogazione esistenti o in via di elaborazione.
- **Sezione materiale digitalizzato:** in questo caso le domande sono state finalizzate alla conoscenza di collezioni già digitalizzate. Le informazioni richieste riguardano operazioni di catalogazione, tipologie di acquisizione, pratiche e soluzioni di conservazione dei dati e definizione degli standard scelti.

Homepage

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA

[Caricare il questionario incompleto](#) [Uscire e ripulire l'indagine](#)

Censimento per la gestione di materiale digitale

Censimento dei luoghi per la gestione di materiale digitale di strutture (Dipartimenti, Biblioteche, Musei ecc...) e/o gruppi di ricerca dell'ateneo genovese.

Il CSSBA e CoDIA desiderano effettuare una prima analisi delle collezioni digitali disponibili presso le strutture dell'Ateneo (ad es. fotografie digitalizzate, immagini digitalizzate di oggetti, ecc...) e di collezioni di materiali speciali che possono essere digitalizzati (ad es. fotografie, materiali cartografici, oggetti museali) con lo scopo di verificare il possibile interesse per un progetto di ateneo sulla digitalizzazione di tali patrimoni.

Sulla base delle risposte ricevute verrà effettuata un'analisi della fattibilità di un progetto di ateneo e provvederemo a contattare coloro che avranno risposto.

Vi chiediamo gentilmente di compilare il questionario entro il 20 novembre.

Grazie per l'attenzione

Questa indagine è composta da 16 domande.

[Avanti](#)

<https://unige.it>

Fig. 69 - Home page iniziale del censimento per la gestione del materiale digitale dell'ateneo genovese

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA

[Salvare i dati inseriti](#) [Uscire e ripulire l'indagine](#)

Anagrafica

Nome e Cognome

Struttura (Dipartimento, Biblioteca, ecc)

<https://unige.it>

Fig. 70 - Anagrafica e struttura di appartenenza

Materiale digitalizzato

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA

Salvare i dati inseriti | Uscire e ripulire l'indagine

Materiale digitale

Rispondere a queste domande se si è già effettuata la digitalizzazione di materiale, altrimenti proseguire alla pagina successiva

Disponete di collezioni di oggetti (volumi antichi, opere d'arte, strumenti antichi, fotografie...) presso la vostra struttura?

☐ Sì ☐ No

Conosci il valore inventariale degli oggetti posseduti?


Figg. 71 - 72 Domande per i dipartimenti che hanno effettuato la digitalizzazione delle proprie collezioni

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA

Salvare i dati inseriti | Uscire e ripulire l'indagine

Disponete di un laboratorio specifico per l'acquisizione del materiale in formato digitale?

Conducete analisi con finalità conservative e di restauro?




UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI GENOVA

Salvare i dati inseriti Uscire e ripulire l'indagine

Quali delle seguenti attività svolgete?
 - inventariazione
 - catalogazione
 - digitalizzazione
 conservazione (specificare se analogica, digitale o entrambe)
 - altro
 Se avete selezionato una delle attività, quale software avete utilizzato?

Quale tipo di standard catalografico avete seguito per la descrizione degli oggetti e dei metadati?

Figg. 73 – 74 Domande relative alle attività svolte e agli standard impiegati



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI GENOVA

Salvare i dati inseriti Uscire e ripulire l'indagine

Quale tipo di standard catalografico avete seguito per la descrizione degli oggetti e dei metadati?

Indicare la tipologia di materiale già digitalizzato presso la vostra struttura/gruppo

Materiale da digitalizzare

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA

Salvare i dati inseriti Uscire e ripulire l'indagine

Materiale da digitalizzare

Rispondere a queste domande, se si possiede del materiale che si progetta di digitalizzare.

Indicare la tipologia di materiale da digitalizzare presso la vostra struttura/gruppo.

Figg. 77 -76. Domande per coloro che non hanno ancora effettuato la digitalizzazione delle collezioni

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA


Salvare i dati inseriti Uscire e ripulire l'indagine

Disponete già di un laboratorio specifico per l'acquisizione del materiale in formato digitale? Se sì, quali attrezzature avete a disposizione?

Quali di queste attività vorreste svolgere?

- inventariazione e catalogazione
- digitalizzazione
- conservazione
- altro

Se avete selezionato una delle attività, siete a conoscenza di programmi informatici utili?

 UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI GENOVA

Salvare i dati inseriti Uscire e ripulire l'indagine

Commenti

Invia

Fig. 77 - Chiusura del questionario

Allegato 1. Sintesi dei risultati del censimento aggiornato a febbraio 2018

Referente	Struttura	Materiale digitale	Sistemi ed attrezzature	Da digitalizzare
Mariotti	DISTAV	Frottage, campioni d'erbario, acquerelli, campioni di xiloteca, documenti di archivio.		Campioni museali scientifici (circa 80.000 campioni di erbario, migliaia di campioni palinologici, diverse centinaia di esemplari zoologici e anatomici, diverse migliaia di campioni mineralogici, petrografici, paleontologici, ecc.). Tavole murali (qualche centinaio) Alcuni manoscritti
Trucco	Bib. Politecnica	libri, disegni, progetti architettonici, modelli, strumenti, tesi di laurea, fotografie	DuilioShip con DSPACE	
Maddaloni	Bib. Medicina e Farmacia			libri antichi di anatomia, collezione di vasi di Farmacia.
Chirico	SimAv - Centro di servizio di ateneo di simulazione e formazione avanzata	riprese audio e video	il centro è dotato di un sistema di ripresa audio e video e di software di gestione della registrazione (KBPort)	
Di Santo	Bib. Scienze	Monografie antiche e di pregio, manoscritti, registri inventariali, fotografie, documenti d'archivio. Pochi reperti di minerali.		
Guerci	DISFOR	oggetti e fotografie		oggetti e fotografie
Rognoni	Bib. Umanistica	Il patrimonio cartografico del DAFIST		
Robotti	DIFI	Strumentazione di interesse storico-scientifico, facente parte del Museo "G.Boato" del DIFI (circa 300 elementi)	sw dall'istituto Museo Galileo Galilei di Firenze e dalla CRUI	
Schiapparelli	Museo Nazionale dell'Antartide (Sede di Genova) & DISTAV	svariati campioni di organismi antartici, oggetti storici.	Un primo modello 3D è già on line: https://sketchfab.com/models/25c6475793e34976ae839098b6794568	

5.6.2. Analisi dei dati e osservazioni conclusive

Si riassumono di seguito le osservazioni condotte sulla base dei risultati desunti dai dati del censimento:

- *La manifestazione di interesse più evidente proviene dai settori scientifici*

Dall'analisi dei dati riassunti nello schema conclusivo riportato nell'allegato 1 si può osservare come la manifestazione di interesse più evidente giunga in particolare dai dipartimenti dei settori scientifici, che dispongono di grandi quantità eterogenee di materiali tra i quali si riconoscono fotografie, volumi, disegni, modelli, filmati e tesi di laurea. L'ambito umanistico è rappresentato solo dal D.I.R.A.A.S. (nuclei Giusta Nicco Fasola, Ezia Gavazza, Corrado Maltese e Franco Renzo Pesenti)

- *interesse per la digitalizzazione e presenza di strumentazione adeguata*

Una parte delle risposte al questionario mostrano l'interesse per la digitalizzazione dei materiali e la necessità di trasferire filmati e immagini attualmente disponibili solo su supporto analogico (DISFOR) in formato digitale; un secondo gruppo di risposte ha sottolineato l'esistenza di strumentazione adeguata all'avvio di prime indagini inventariali attraverso software di gestione e catalogazione di informazioni, sistemi di gestione per registrazioni audio, modelli 3D per la visualizzazione di prototipi tridimensionali.

L'indagine è tutt'ora in corso e si chiuderà entro l'estate del 2018.

L'obiettivo è anzitutto il raggiungimento di un inquadramento il più possibile realistico e completo degli oggetti e dei materiali (didattici e non) disponibili presso le strutture dell'ateneo genovese.

- *Il problema della non – differenziazione dei materiali*

I risultati della prima analisi condotta attraverso il questionario ha posto in evidenza alcune difficoltà che tutt'ora si riscontrano in modo diffuso presso le Università, che spesso non sono a conoscenza dei patrimoni ivi conservati e del loro valore; in particolare il mondo umanistico resta ancora piuttosto isolato dall'ambito della valorizzazione in rete offerte dalle pratiche di digitalizzazione. Particolarmente evidente è ciò che avviene sulle fotografie, considerate in quanto gruppi di sedimentazioni senza uno scopo, materiale aggiunto e "accessorio" a volumi e manoscritti e per tanto chiuse in polverosi scaffali e scatoloni.

Attualmente il progetto sta proseguendo nell'ottica di integrare tra le risposte del censimento coloro che attualmente non si sono manifestati, tra i quali il dipartimento

di storia dell'arte e archeologia, la sezione manoscritti antichi, il dipartimento di geografia e storia.

Lo spiccato interesse da parte dei dipartimenti di natura scientifica sta portando il gruppo di ricerca ad ampliare le proprie vedute; avviato come un progetto finalizzato alla realizzazione di un'idea per una fototeca di storia dell'arte che si occupa di conservare e permettere la fruizione di materiali fotografici, analogici e digitali, si è pensato ad un sistema di piattaforma flessibile al punto da essere integrato per ospitare una galleria di collezioni che possano restituire valore a tutte le ricerche dell'ateneo. Ogni dipartimento potrà così avere a disposizione uno spazio riservato per ogni attività che comprende relative procedure di catalogazione e presentazione analitica dei dati degli oggetti considerati, con l'elaborazione di criteri comuni che possano mettere in relazione le esigenze analitiche e complesse dei singoli campi di studio.

- *Poche esperienze avviate*

Un'ultima osservazione è l'esigua quantità delle esperienze avviate non solo nel campo dell'acquisizione digitale e della diffusione e comunicazione delle proprie collezioni, ma anche sul riconoscimento dei propri beni e della loro mappatura (anche solo cartacea). Spesso gli inventari non esistono più o sono stati modificati nel tempo, altre volte sono stati redatti in formati informatici non più accessibili.

6. Conclusioni

La storia delle fototeche e degli studiosi che ne hanno garantita la nascita (oltre che l'accrescimento nel tempo) è costituita da molteplici aspetti; dagli individui e le loro pubblicazioni, dai rapporti tra studiosi, fotografi ed editori, un percorso al quale oggi si aggiungono le innovazioni provenienti dal campo delle nuove tecnologie e dell'informatica, settori disciplinari ormai ampiamente coinvolti nella ricerca umanistica. Da quando nel 1865 Hermann Grimm scrisse un saggio sulla necessità di possedere una biblioteca di fotografie avviando una tradizione di didattica della storia dell'arte basata su diapositive e collezioni fotografiche⁵¹⁵ agli umanisti sono stati affidati nuovi e diversi compiti, che vedono la loro professione accresciuta in linea con il sopraggiungere di nuove tipologie di strumenti.

Il racconto, affrontato in queste pagine, su Giusta Nicco Fasola, della sua storia e della sua attività didattica, conosciuta in relazione ai suoi materiali di lavoro e alla sua personalità sempre aggiornata, ha permesso la restituzione di un importante capitolo della storia dell'ateneo genovese, una storia della quale ancora molti sono gli aspetti da mettere in luce: dai rapporti epistolari con Lionello Venturi, a quelli con Carlo Ludovico Ragghianti, alle relazioni amicali e politiche intrattenute con Mario Uternsteiner e con il più ampio contesto dell'arte contemporanea per i quali ci si promette di dare completa e sicura prosecuzione in studi futuri.

E' inoltre grazie alla collaborazione con la famiglia Fasola – Bologna che è stato possibile studiare aspetti innovativi e poco conosciuti della studiosa, portando alla luce documenti inediti che ne sottolineano la lungimiranza, la creazione di una cultura nuova, da condividere e aprire ai suoi allievi con grande passione e interesse.

La scoperta dei suoi materiali fotografici presso il D.I.R.A.A.S. ha aperto nuove possibilità di conoscenza sulla formazione di una tradizione di studi che a Genova è stata proseguita da importanti nomi di storici dell'arte.

Proprio il lavoro sui materiali fotografici ha quindi aperto la possibilità all'ateneo genovese di inserirsi all'interno di un filone di ricerca che, negli ultimi anni, si è arricchito e ampliato fino a mettere in luce numerose realtà attente all'incremento della storia dei propri atenei e delle personalità che vi hanno lavorato. Il recente convegno *Lucis Impressio* tenutosi all'Università degli Studi di Napoli Federico II a gennaio 2017 ha posto in evidenza alcune delle realtà che attualmente stanno lavorando per sottolineare la necessità di riattivare le fototeche degli istituti quali luoghi di conoscenza e studio; tra queste il Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali dell'Università Ca' Foscari di Venezia, l'Università degli Studi di Torino, l'archivio fotografico del Dipartimento di storia dell'arte dell'Università La Sapienza di Roma, la fototeca del dipartimento di Scienze del patrimonio culturale dell'Università degli Studi di Salerno a cui si aggiunge l'attività del LIDA – Laboratorio Informatico per la Documentazione Storico Artistica dell'Università degli Studi di Udine. Come ricorda

⁵¹⁵ C. CARAFFA, *From "Photo libraries" to "photo archives": on the epistemological potential of art – historical photo collection*, in *Photo Archives* 2011, pp. 11-14, in part. pp. 20 – 21.

Irene Di Pietro nel suo saggio sui percorsi digitali della fototeca Igino Benvenuto Supino di Bologna *“le esposizioni di materiale fotografico afferente a fondi di archivio tramite lo strumento web, sono, in territorio nazionale, una possibilità ancora scarsamente considerata, mentre sul piano internazionale esistono realtà attive in questo campo di ricerca”*⁵¹⁶; si ricordano infatti le iniziative della Bibliothèque National di Parigi che offre percorsi di navigazione per l’utenza tra diverse collezioni compreso un cospicuo patrimonio fotografico.

Oltre a studi di approfondimento scientifico inerenti i patrimoni di immagini disponibili, tutte queste realtà hanno tra i loro obiettivi la necessità di collocarsi sul fronte del web, al fine di aprire la conoscenza delle proprie collezioni anche verso un pubblico non specializzato. La maggior parte degli atenei forniscono tramite il proprio sito istituzionale informazioni sull’esistenza delle proprie fototeche, ma non hanno ancora trasmesso on line i propri materiali né restituito informazioni storiche sui propri atenei, è ad esempio il caso dell’Università degli Studi di Firenze la cui diateca conserva materiali fotografici di storici dell’arte come Mario Salmi e Roberto Longhi.⁵¹⁷ Le criticità maggiori emergono quindi sul piano della visibilità delle informazioni e di una mentalità ancora molto diffusa anche sul piano accademico, che intende la fotografia (e la fototeca in quanto luogo fisico) con una funzione meramente strumentale, a fronte invece di un radicale cambiamento nel modo di “fare” storia dell’arte, oggi fortemente ibridato dalla presenza delle nuove tecnologie. La fototeca con le sue funzioni non può per tanto prescindere dall’importanza che lo strumento fotografico ha ricoperto per i docenti che ne hanno fatto uso così da stringere importanti collaborazioni con altri studiosi e fotografi del tempo.

E’ per questi motivi che il presente lavoro ha cercato di mettere in relazione due realtà differenti, quella dello studio storico – critico finalizzato al recupero della figura della prima docente di storia dell’arte a Genova e quello del recupero dei suoi materiali, studiando un modello di galleria informatica che possa un domani ospitare il progetto di una vera e propria piattaforma del patrimonio di Ateneo. Si è inoltre sentita la necessità di affrontare il problema della fruizione e della conoscenza di tali materiali alla luce dei più recenti studi sull’utilizzo delle nuove tecnologie nell’ambito storico – fotografico e delle *Digital Humanities* che stanno offrendo numerosi vantaggi ai fini della conoscenza analitica, dell’archiviazione, catalogazione, conservazione e divulgazione del patrimonio fotografico di archivi e atenei.

Ci si augura che la fototeca possa portare alla luce la didattica di Giusta Nicco Fasola attraverso la consultazione autonoma di studenti e fruitori per esplicitare i riferimenti interdisciplinari e documentari utili alla ri-contestualizzazione delle opere, con

⁵¹⁶I. Di Pietro, *Percorsi digitali per le immagini del Fondo Supino , tra tutela, didattica e critica d’arte*, in “Intrecci d’arte” n. 3, 2014, p. 71. <https://intreccidarte.unibo.it/article/view/4582/4064> , ultima consultazione, 9 maggio 2018).

⁵¹⁷<https://www.storarte.unifi.it/vp-133-diateca.html> (ultima consultazione gennaio 2018).

confronti immediati tra immagini restituendo percorsi identitari originali, peculiari per ciascun docente di storia dell'arte dell'ateneo. L'ordinamento e il riconoscimento dei nuclei fotografici di Nicco Fasola ha portato alla definizione di temi e tipologie di ricerca che possono essere ricreati e ripercorsi all'interno della piattaforma tramite diversi criteri, anche legati alla provenienza delle opere e degli spostamenti che esse hanno subito nel tempo. Inoltre il software Collective Access permette la realizzazione di spazi per esposizioni virtuali; partendo dalla restituzione del legame instaurato dalla studiosa con la città di Genova, il progetto prevede la realizzazione di mostre che pongano in risalto le ricerche affrontate dalla docente e dalle sue allieve, restituendo vitalità e valore alle ricerche che hanno avviato la storia dell'arte "come cultura" a Genova.

I progetti web che la scelta di questo software favorisce, potrebbero svilupparsi in futuro a partire da lavoro analitico di schedatura, studiando percorsi di approfondimento tematico, ricostruzioni di lezioni in aula del passato, approfondendo linee di analisi che possano percorrere e far conoscere la personale esperienza di ricerca compiuta da Giusta Nicco Fasola e il contributo da essa dato non solo all'Università ma anche alla città di Genova.

Attraverso la contestualizzazione delle opere di un ampio panorama artistico, si possono sottolineare le peculiarità operative dei singoli protagonisti dell'ateneo genovese e grazie ad una presentazione organica per il web, a partire dalle immagini, possono essere realizzati percorsi trasversali che dialogano in modo dinamico e interdisciplinare per rispondere efficacemente alle funzioni didattiche delle fotografie conservate presso i fondi del D.I.R.A.A.S.

Il progetto per la fototeca ha inoltre subito ulteriori aggiornamenti che ne hanno in parte modificato e ampliato gli intenti iniziali; campagne di catalogazione e conservazione avviate in collaborazione con l'alternanza scuola-lavoro, sono infatti state supportate, in occasione del progetto di questa tesi, da informatici e storici, un rapporto che, a partire dallo studio del materiale fotografico, sta estendendo il suo interesse all'ampliamento della fototeca digitale verso una più completa galleria destinata a ospitare differenti tipologie di oggetti come libri, strumenti, documenti e materiale audiovisivo proveniente da tutti i dipartimenti dell'ateneo genovese.

A tal proposito è stato avviato nel 2017 un censimento interno all'Università di Genova, finalizzato alla conoscenza degli oggetti culturali conservati presso le strutture dipartimentali e che sarà presentato quest'anno tra le iniziative per un futuro progetto di ateneo destinato da una parte alla restituzione della fotografia intesa nel suo più ampio complesso di caratteristiche fisiche e oggettuali (non esclusivamente referenziali) e dall'altro aprire l'Università a contatto con l'esterno, diffondendo la conoscenza di un immenso patrimonio ancora inedito.

APPENDICE

L'appendice presenta una selezione di documenti a corollario del presente elaborato. Si riportano estratti dai verbali di ateneo, schede personali della docente, schede informative sulle attività attualmente in corso e approfondimenti.

Numero inquadratura	Piani	Movimenti macchina da presa	Soggetto dell'inquadratura	Rapporto tra musica e commento	Rapporto tra immagine e commento	Rapporto immagine - sonoro	Note	Immagine
					Rapporto simultaneo		Appunti iniziali con avvertenze: si danno informazioni sulle didascalie, sul commento e sulle voci	
1	Primissimo e Primo piano	<i>Ing.</i> fissa poi in movimento sui dettagli (allontanamento)	Una Madonna con bambino romanica Dettaglio occhi profilo	Quando c'è il commento la musica resta sullo sfondo Recitazione lenta e scandita		Musica nelle pause e come sfondo ai commenti		
2	Riprese frontali	<i>Ing.</i> fissa Tramontano lateralmente in chiusura o lasciate cadere all'indietro	Altre 3-4 Madonne analoghe					
3	PAUSA							
4	Primissimo piano e piano medio—	Le immagini devono essere eseguite sugli originali :	Madonna e bambino di Giovanni Pisano al Museo del					Riferimento all'immagine del volume di H. Keller (fig.3)

	<i>Ing.</i> fissa	primissimo piano del volto della Madonna , segue quello del bambino, poi la Madonna a mezzo busto	Duomo di Pisa					
PAUSA								
5	Veduta frontale e poi piano americano e dettagli – <i>Ing.</i> Fisse	Non vengono forniti riferimenti certi sul movimento di macchina tra i due piani. Informa del passaggio alla visione del busto di ¾ e dettagli	Madonna e bambino già sul Battistero					
6	Frontale a ¾ poi di profilo – <i>Ing.</i> fisse e in movimento	Passaggi in chiusura (definiti "a scatto")	La Madonna d'avorio volto e profilo					Riferimento fig. 35 Profilo fig. 86
7	<i>Ing.</i> In movimento	Salita da sinistra e visione frontale	Madonna di Padova					Fig. 126
8	<i>Ing.</i> fissa	chiusura	Volto della Madonna					
9	<i>Ing.</i> fissa	chiusura	Volto del bambino					
10	<i>Ing.</i> Fissa – figura intera della Madonna	Chiusura	Madonna e bambino di Prato					Fig. 133
11	<i>Ing.</i> Fissa dettaglio	Chiusura	La mano della Madonna					

	della mano							
12	<u>Ing.</u> In movimento	Rotazione movimento verso destra	Pieghe dell'abito e tergo					
13	<u>Ing.</u> Fissa dettaglio		Pieghe dell'abito					
14	Campo totale	Veduta dall'alto – <u>ing.</u> fissa	Complesso monumentale di Pisa					
15	Campo medio	Vedute ravvicinate con passaggi a stacco o in dissolvenza	Sculpture di Nicola Pisano					I riferimenti sono <u>figg.</u> del volume di G. Nicco <u>Fasola</u> , N. Pisano
16	Campo medio e dettagli	Passaggi non definiti	Pulpiti del Battistero di Pisa e del Duomo di Siena					
17	Campo totale	<u>Ing.</u> fissa	Veduta di Pisa					
18	Campo medio	Successione rapida di inquadrature fisse	Monumenti di Pisa					
19	Campo medio	<u>Ing.</u> In movimento	Interno ed esterno del Battistero					
20	Campo medio	<u>Ing.</u> fissa	Campanile					
21	Campo medio	<u>Ing.</u> fissa	S. Paolo / a Ripa d'Arno					
22	Primo piano	<u>Ing.</u> Fissa	Sculptura in cunei del pulpito del Duomo di Siena					<u>Figg.</u> dal volume su Nicola Pisano
23	Primo piano	<u>Ing.</u> Fissa	Pulpito di Siena: Strage degli					

			innocenti					
24	Dettagli	Saltare da un gruppo all'altro – <u>ing.</u> In movimento	Madri e bambini					
25								
26								
27	Campo totale	Veduta di insieme – <u>ing.</u> Fissa	Fontana di Perugia					
28	Campo medio e primo piano	<u>Ing.</u> In movimento circolare dal basso verso l'alto	Salomè e testa di San Giovanni					
29	ibidem	ibidem	Teologia					
30	ibidem	ibidem	Chiesa					
31	ibidem	ibidem	Trasimeno					
32	Primissimo e primo piano – dettagli	Non ci sono dettagli sui movimenti della macchina da presa	Formelle delle arti					
33	dettaglio	Moltiplicare le riprese	Aquile					
34	Dettaglio	Passaggio rapido – chiusura e <u>ing.</u> Fissa	Aquile Duomo di Siena					
35	<u>Ing.</u> Piano medio e poi piano totale	Allontanamento progressivo dal basso	Facciata bassa del Duomo di Siena					Riferimento volume H. Keller <u>Figg.</u> 20 – 18 – 19 - 17
36	Campo totale		Visione complessiva della facciata					
37	Primo piano	Avvicinamento progressivo –	Timpani del primo piano					

		<u>Ing.</u> Movimento						
38	Primo piano – dettagli	Avvicinamento progressivo – <u>Ing.</u> In movimento	Colonne ai lati del portale					
39	Primo piano	Avvicinamento dal basso in. In movimento	Pilastrini con animali e figure					
40	Primo piano	<u>Ing.</u> Fissa	Piano delle sculture (lunette)					
41	Primo e primissimo piano	Dall'angolo estremo sinistro verso destra – <u>Ing.</u> In movimento	Figura per figura sulle lunette					<u>Figg.</u> 21,22,23,26,27,29,30
42	Primissimo piano	<u>Ing.</u> In movimento	Particolari					<u>Figg.</u> 24,25,28,31,32,33,35,36,37,38,39
43	Ibidem	Ibidem	Profili dei particolari					
44			Ombra della cavità					
45		<u>Ing.</u> Fissa	Battistero di Pisa					
46	Primo e primissimo piano	<u>Ing.</u> In movimento	Sculture del primo piano (staccate e conservate al Museo di Pisa)					<u>Figg.</u> 44,45
47	Primo piano - stacco	<u>Ing.</u> fissa	Testa di Cristo					
48	Primo piano – stacco	<u>Ing.</u> Fissa – dissolvenza	Figura mutila danzante					
49	Piano medio	Carrellata – <u>Ing.</u> In movimento	Pulpito di Pistoia Sculture all'altezza degli					Fig. 45

			archi					
50	Primo e primissimo piano	<u>Ing.</u> In movimento	Colonne e sostegni					
51	Ibidem	Ibidem	Leoni – aquile e capitelli					Fig. 50
52	Primo piano	Ibidem	Uomo-atlante					
53	Primo piano	<u>Ing.</u> In movimento – dissolvenza	Profeti e sibille					<u>Figg.</u> 70 - 78
54	Campo totale	<u>Ing.</u> Fissa	Annunciazione					Fig. 52
55			Testa della Madonna					
56			Mano della Madonna					
57			Colomba					
58		<u>Ing.</u> Fissa	Madonna della Natività					
59		<u>Ing.</u> In movimento	Pieghe dell'abito					
60		Ibidem	Il bambino e la coperta					
61		Ibidem	Il bagno					Fig. 53
62			Annuncio ai pastori – le ali degli angeli					Fig. 54
63			L'angelo e Giuseppe					Fig. 55
64	Primo piano	<u>Ing.</u> In movimento orizzontale percorrendo le teste sul letto	I magi e l'angelo					Fig. 55
65	Primo piano	<u>Ing.</u> In movimento	Le vesti e l'angelo					

66	Primo piano	Ibidem	Teste dei cavalli dei Magi					
67	Piano totale	Inq. Fissa	Strage (veduta di insieme)					Fig. 57
68	Primi e primissimi piani	Inq. In movimento e fissa	Le madri					
69	Primi e primissimi piani	Inq. Fissa (ripetizione inquadrature su tutti i volti)	Bambino e testa della madre					
70	Ibidem	Ibidem	Madri e bambini (in basso)					
71	Movimenti con piano medio e primo piano	Inq. In movimento	Corpi dei bambini ammassati					
72	Primissimo piano	Inq. fissa	Maria (Crocifissione) volto					Fig. 58
73	Piano medio	In. movimento	Busto di Maria					
74	Piano medio	Inq. In movimento	Gruppo delle tre Marie dolenti (busti)					
75	Primissimo piano	Inq. In movimento	Testa di Cristo					
76	Primo piano	Stacco – Inq. Fissa	Profilo di Cristo					
77	Primo piano e piano medio	Inq. In movimento	Braccia e corpo del Cristo					
78	Pausa							
79	Primo piano	Inq. Fissa	La donna con le braccia alzate					
80	Primo piano	Inq. In	Giudizio – croce					Fig. 63

	e piano medio	movimento						
81	Piano medio e primo piano	Alternanza tra Inq. Fisse e in movimento	Vedute parziali della scena					
82	Primo piano	Inq. fissa	Busto e testa del Cristo					
83	Primo e primissimo piano	Inq. In movimento	Braccio di Cristo					
84	Primo e primissimo piano	Inq. In movimento	Teste dei santi					
85	Primo piano	Inq. In movimento	Maria che tende la mano a Cristo					
86	Piano medio - Primo piano	Inq. In movimento a salire dal basso	Figure di sinistra					
87	Primo e primissimo piano	Inq. In movimento	Teste tese in alto					
88	Piano medio e primo piano	Inq. In movimento	Busto di figura rovesciata che prega					
89	Primo e primissimo piano	Inq. Fissa	Teste dei dannati a destra					
90	Primo e primissimo piano	Inq. Fissa	Figura nuda che piange					
91	Ibidem	ibidem	Dorso piegato in giù (in alto)					
92	Ibidem	ibidem	Dorso delle figure accovacciate (in basso)					

93	Primissimo piano	<u>Ing.</u> In movimento	Teste di diavoli (molto ingrandite)					
94	Ibidem	ibidem	Braccia villose					
95	Piano medio	ibidem (dal basso verso l'alto + roteazione)	Pulpito di Pisa					Fig. 87
96	Piano medio	<u>Ing.</u> in movimento roteando a salire	Zona dei piedistalli e delle colonne					
97	Piano medio e primo piano	<u>Ing.</u> In movimento	Zona dei cunei					
98	Piano medio e primo piano	<u>Ing.</u> In movimento (lenta)	Zona della cassa					
99	Piano medio e piano totale	<u>Ing.</u> Fissa (breve)	Visione intera					
100	Primo piano	ibidem	Corpo anteriore dei leoni teso verso l'alto					
101	Piano medio	<u>Ing.</u> Fissa	Sibille dei cunei					Figg. 115 - 122
102	Primissimo piano	<u>Ing.</u> fissa	Cristo					
103	Primo piano	<u>Ing.</u> Fissa	Cristo mozzo					
104	Primo e primissimo piano		Chiesa					Fig. 105
105	Primo piano	<u>Ing.</u> In movimento	Profilo del collo e della testa					
106	Primo piano	<u>Ing.</u> In movimento - roteazione	Evangelisti					
107	Primo piano	<u>Ing.</u> In	Virtù					

		movimento - roteando						
108		<u>Ing.</u> In movimento	Annunciazione					Fig. 89
109	Primo e primissimo piano	<u>Ing.</u> In movimento	Natività di Giovanni e particolari					
110			Donna con vassoio					
111			Gioacchino che scrive					
112								
113			Visitazione					
114	Piano totale	<u>Ing.</u> In movimento	Natività di Cristo					Fig. 95
115			Adorazione dei Magi					Fig. 94
116			Il sogno dei Magi					Fig. 94
117			Presentazione al tempio					Fig. 95
118	Primo piano - piano totale	<u>Ing.</u> In movimento a salire	Il sacerdote (dal piede che avanza, salendo a comprendere tutta la scena)					
119	Piano medio e totale	<u>Ing.</u> Fisse	Madri della strage					Figg. 97 - 99
120			Cristo benedicente					Fig. 98
121			Cristo flagellato					Fig. 98
122			Cristo in croce					Fig. 102
123			Spigoli					
124			Ladro di destra					
125		<u>Ing.</u> Fisse a scatto	teste					

126			Figura di schiena ai piedi della croce					
127			Giudizio universale					Fig. 103
128			Gruppo di santi seduti in alto					
129			Figure del piano inferiore					
130			Figura inginocchiata					Fig. 104
131			Ultime due figure					
132			Santa incoronata					
133			Figura piangente					
134			Teste e particolari					
135			Dannati					
136	Pausa			Musica che prosegue sotto le parole		Breve pausa dalle immagini		
137	Piano totale – medio – primo piano	Inq. In movimento circolare (lento) a salire	Pulpito di Pisa – pilastro centrale					Fig. 87
138	Ibidem	ibidem	Teste e busti					
139	Piano medio e primo piano	Inq. In movimento diagonale a salire	Margherita di Lussemburgo					Fig. 132
140		Inq. In movimento – dissolvenza	angeli					
141	Piani diversi	Inq. In movimento – dissolvenza	Ripresa delle immagini più significative					

Scheda informativa per la nascita della RETE DELLE FOTOTECHE UNIVERSITARIE DI STORIA DELL'ARTE (inserire tutti i dati)

SCHEDA INFORMATIVA

da compilare (dopo averla evidenziata, copiata e incollata su un nuovo file word) in vista della costituzione di una rete degli archivi fotografici universitari

Qualora non fossero disponibili tutte le informazioni richieste, si prega di compilare almeno i campi contrassegnati con un asterisco.

***DATI ANAGRAFICI dell'Archivio o della Fototeca o della Diateca**

***Denominazione:** FOTOTECA - DIRAAS

***Ateneo e Dipartimento di afferenza:** Università degli Studi di Genova – D.I.R.A.A.S. (Dipartimento di Italianistica, Romanistica, Antichistica, Arti e Spettacolo)

***Sede dell'Archivio:** Via Balbi 4, II piano ammezzato (D.I.R.A.A.S. – Unige)

***Responsabile:**

Nome e cognome: Prof. Lauro Magnani; Prof. Maurizia Migliorini

Email: fototecadiraas@gmail.com

Telefono: Martina Massarente 3482353568; Valentina Frascarolo 3336500764

***Referente operativo:**

Nome e cognome: Martina Massarente; Valentina Frascarolo

Email: fototecadiraas@gmail.com

Telefono: 3482353568; 3336500764

PATRIMONIO FOTOGRAFICO

***Tipologia dei materiali:**

stampe fotografiche su carta

diapositive (su vetro e pellicola)

negativi in vetro

altro: stampe all'albumina, al carbone e alla gelatina bromuro d'argento + altro, microfilm, negativi su pellicola

***Consistenza** (indicare le quantità, anche approssimativamente):

Circa 600 diapositive su vetro appartenenti alla prof.ssa Giusta Nicco Fasola; circa 5.000 diapositive su pellicola; circa 5.000 stampe in bianco e nero; circa 2.000 unità tra stampe in bianco e nero e a colori, provini e negativi, con un particolare focus sul patrimonio artistico e architetto genovese e ligure tra Medioevo e Età Moderna.

***Soggetti:**

storia dell'arte

archeologia

architettura e urbanistica

altro :

Note: (eventuali altre informazioni relative alla configurazione e alla storia dell'archivio)

2 progetti in corso: Progetto per una fototeca di Ateneo (in particolare lo studio del fondo Nicco Fasola) e la realizzazione dell'Archivio Fotografico di Genova Barocca.

La raccolta fotografica attualmente conservata presso la sezione Arte del Dipartimento di Italianistica, Antichistica, Romanistica, Arte e Spettacolo (DIRAAS) dell'Università di Genova si è formata e accresciuta in relazione all'attività dei docenti che a partire dagli anni cinquanta furono i protagonisti dell'attività di didattica e di ricerca dell'Istituto di storia dell'arte dell'ateneo genovese (Giusta Nicco Fasola, Corrado Maltese, Ezia Gavazza, Colette Bozzo Dufour, Franco Renzo Pesenti, Franco Sborgi), confluito nell'anno accademico 1998/1999 nel DIRAAS.

A una vera e propria fototeca composta di circa 5.000 stampe in bianco e nero (tra cui albumine e stampe al carbone) organizzate in buste corrispondenti per lo più al nome degli autori dei manufatti artistici fotografati (c'è anche una piccola sezione topografica e qualche busta tematica) e conservate in faldoni disposti in ordine alfabetico, si affiancano alcuni nuclei legati ad attività di ricerca spesso sfociate in pubblicazioni (circa 2.000 unità tra stampe in bianco e nero e a colori, provini e negativi, con un particolare focus sul patrimonio artistico e architetto genovese e ligure tra Medioevo e Età Moderna).

Si distinguono, al momento, due fondi, la cui digitalizzazione è attualmente in corso, legati al lavoro di ricerca e insegnamento di Giusta Nicco Fasola (diapositive su vetro e stampe) e Ezia Gavazza (stampe in bianco e nero e a colori, fotocolor e negativi).

Notevole anche la raccolta di diapositive organizzata in due cassettiere, l'una dedicata alla storia dell'arte medievale e moderna e l'altra al contemporaneo: la suddivisione è per autore e soggetti, in ordine alfabetico, per un totale di circa 20.000 diapositive.

Un nucleo di circa 5.000 diapositive è invece suddiviso secondo i corsi universitari durante i quali furono usate. La collezione è stata accresciuta dalle più recenti attività svolte, o in corso, all'interno del dipartimento, quali la campagna fotografica sui beni d'ateneo (2014). A ciò si aggiunge un progetto specifico (che confluirà in quello più ampio della fototeca di Ateneo) legato all' Archivio

fotografico di Genova Barocca, presentato in occasione del bando della Direzione Generale Archivi (febbraio 2017).

Uno dei filoni di ricerca più importanti e qualificanti perseguiti dall'Istituto di storia dell'arte dell'Università di Genova, e ancora oggi dal DIRAAS, è la ricostruzione dell'immagine della Genova barocca e del suo territorio in tutta la sua complessità di aspetti caratterizzanti (architettonici, decorativi, letterari, religiosi e storico-economici): un grande nucleo del materiale fotografico presente è legato appunto a tale linea di ricerca, implementato da fondi messi generosamente a disposizione da professori e studiosi (es. Ezia Gavazza).

Stato di conservazione:

buono

discreto

mediocre

cattivo

Note: (eventuali precisazioni sulle modalità di conservazione del bene, relative ai contenitori e all'ambiente

Inventario:

cartaceo

digitale: in corso

Accessibilità:

archivio aperto al pubblico

archivio aperto al pubblico su prenotazione

archivio temporaneamente chiuso

archivio chiuso

archivio accessibile via web

Note: I materiali sono attualmente conservati presso il D.I.R.A.A.S., Via Balbi 4, II piano ammezzato e V piano presso lo studio della prof. Maurizia Migliorini, lo studio dottorandi in Storia dell'arte, l'ufficio del prof. Lauro Magnani e l'ufficio della Scuola di Specializzazione in Storia dell'arte e non sono soggetti a protocollo di accesso. Tra i principali intenti vi è la possibilità di rendere accessibili i materiali analogici a tutti gli studiosi secondo un attento protocollo atto a preservare l'integrità dei beni, limitando la consultazione degli utenti esterni alle strutture UNIGE tramite l'utilizzo del portale internet, in corso di realizzazione.

Sito web:

sì (indicare la URL): In costruzione – affidato alla tesi in Digital Humanities di Martina Massarente (tutor Prof. Maurizia Migliorini; prof. Marina Ribaudò con il contributo del dott. Simone Nunzi) che si occupa del riordino della fototeca e dello studio della fotografia come oggetto e strumento della storia dell'arte.

no

Progetti (già realizzati, in corso o in programmazione):

inventariazione sommatoria delle diapositive e delle stampe

catalogazione (specificare la scheda di riferimento e/o la piattaforma di gestione documentale): in corso secondo tracciato SCHEDA F 4.0 con implementazione della piattaforma open source COLLECTIVE ACCESS (e implementazioni tecnologiche 3d java script + Scheda F aggiornata alla versione 4.0 + webgis).

messa in sicurezza e climatizzazione: allo stato attuale si è provveduto alla collocazione dei materiali più antichi (diapositive su vetro) in apposite buste a quattro falde 9,2x12,2 cm, disposte in posizione verticale e collocate in relative scatole da conservazione in cartone ph neutro con dimensioni interne 9,8 x 12,8 x 20 cm. Anche le stampe antiche (albumina e carbone) sono state disposte in buste idonee da conservazione. I materiali sono stati acquistati secondo consulenza della dott. Lorenza Fenzi, presso la Shades International di Milano.

Restauro: non sono necessari interventi di restauro.

digitalizzazione: attualmente limitata alle diapositive su vetro

REGIA UNIVERSITÀ DI TORINO

Copia di lettera del Prof. Lionello Venturi

ISTITUTO DI STORIA DELL'ARTE DELLA R. UNIVERSITÀ DI TORINO

OGGETTO: Assistente volontario

Prego vedete on. Ministero di voler nominare la
Sig.ra dott. Giusta Nicosi assistente volontaria dell'Isti-
tuto di Storia dell'Arte.

firmato: Prof. Lionello Venturi

On. Ministero della P. Istruzione
Direz. Generale dell'Istruzione Superiore
ROMA

Visto per copia conforme - Torino, 11 ottobre 1923

IL DIRETTORE DI SEGRETARIA

Lettera del prof. Lionello Venturi - Archivio storico
dell'Università di Torino

U-1000 301 /esm 141 /M00212

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA

ESTRATTO DAL VERBALE DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E
FILOSOFIA

Seduta del 12.2.1953

La seduta si apre alle ore 15,30. Sono presenti il Preside, prof. G.A. Alfiero, ed i proff.ri Mingazzini, Sciacca, Scarin, de Regibus, Untersteiner, Mazzantini, Nicco Fasola. Funge da Segretario il prof. Mazzantini. Assenti giustificati i proff.ri Falco, Guerrieri, Binni e della Corte.

..... o m i s s i s

RELAZIONE PER L'ORDINARIATO DELLA PROFESSORESSA NICCO FASOLA.

Il Preside comunica una lettera del Ministero della Pubblica Istruzione, che invita il Consiglio dei Professori a formulare la prescritta motivata relazione circa l'attività didattica della prof. Giustina Nicco Fasola, straordinaria di Storia dell'arte medievale e moderna, nel decorso triennio solare d'insegnamento, in conformità del disposto dell'art. 78 del T.U. delle leggi sull'Istruzione Superiore, approvato con R.D. 31 agosto 1933, n° 1592.

La prof. Nicco Fasola lascia la seduta. Il Consiglio dei professori approva all'unanimità la seguente relazione che viene concordata in comune.

" La prof. Giustina Nicco Fasola, straordinaria di Storia della arte medievale e moderna, ha tenuto nel decorso triennio il suo insegnamento in questa Facoltà senza interruzioni e con un'assiduità ed un impegno veramente degni di lode. Studiosa di grande e viva dottrina, di chiara intelligenza e di squisita sensibilità, aperta anche alla comprensione delle attuali manifestazioni dell'arte astratta ha ogni anno svolto corsi di carattere orientativo, metodologico, estetico ("La critica delle arti figurative" - 1949/50; "L'arte e la critica come attualità storica - 1950/51"; Revisione degli indirizzi critici - Superamento della critica formale" 1951/52; "La formazione della critica d'arte italiana contemporanea" - 1952/53) e, parallelamente, corsi dedicati allo studio

Relazione per l'ordinariato della prof. Giusta Nicco Fasola, Fascicolo docente,
conservato presso l'Università degli Studi di Genova

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA

di correnti, manifestazioni, personalità artistiche notevoli, ("Scul-
tura pisana del '200, Nicola, Arnolfo, Giovanni" - 1949/50; "Le cor-
renti fondamentali della pittura contemporanea, dall'impressionismo
fino al cubismo" - 1950/51; "La pittura europea dopo il cubismo" e
"Andrea de Verrocchio" - 1951/52; "Le correnti provinciali nella pit-
tura veneta del '500 e I. Bassano", - 1952/53).

Ben consapevole che un apprendimento mnemonico e formalistico a
nulla giova, la prof. Nicco Fasola ha sempre inteso ed intende, sia
con le trattative teoriche, sia con la ricerca e con lo studio delle
manifestazioni artistiche, insegnare ai giovani a veder coi loro oc-
chi, ad esercitare la loro sensibilità, a tentar di addivenire ad un
giudizio proprio o di rendersi conto delle varie interpretazioni
critiche. Per questo la stessa ha anche sempre integrato le lezioni
cattedratiche con le esercitazioni, con visite alle gallerie, ai mu-
sei, ai monumenti cittadini, nonché con viaggi di istruzione (a Mi-
lano, alla Mostra del Caravaggio, nel 1950/51, a Firenze nel 1951/52),
con proiezioni di films d'arte, seguite da libera discussione, con
conferenze, tra cui due per la commemorazione ufficiale di Leonardo,
a cui ha pure dedicato testè una esposizione di fotografie e di ra-
diografie di pitture, di alto interesse.

Notevole è altresì l'attività svolta dalla prof. Nicco Fasola per
la fondazione e direzione del suo Istituto di Storia dell'arte, che,
mercè il Suo interessamento, è in crescente sviluppo ed efficienza,
sia per il materiale scientifico bibliografico che per quello illu-
strativo (fotografie, diapositive, ecc.).

I risultati di tanto fervore di azione si notano negli esami che
i giovani sostengono con serietà di preparazione, e più ancora nelle
numerose tesi di laurea svolte sotto la Sua direzione, di cui una ha
conseguito pieni voti e la lode, due sono anche state dichiarate de-
gne di stampa. Nè meno lodevole è in Lei il proposito di tenersi in
vivo contatto con gli ambienti colti cittadini, sia ammettendo il pub-
blico alle proiezioni dei films artistici, sia con le conferenze e
con la recente mostra leonardiana.

Per questa varia e feconda attività didattica, a cui si aggiunge
tutta una continuata intensa produzione scientifica, sia in

./.

(3)

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA

volumi ("La fontana di Perugia", Caravaggio anticaravaggesco",
"Ragione dell'arte astratta"), sia in numerosi saggi ed articoli
di ricerca o di buona divulgazione, il Consiglio dei professori,
mentre si compiace dell'apporto che la prof. Giustina Nicco Faso-
la ha dato alla Facoltà, è lieto di poterla considerare pienamen-
te meritevole di conseguire la nomina a docente ordinaria.

..... o m i s s i s

Letto e firmato il presente verbale, la seduta è tolta.

IL SEGRETARIO

F.to: C.Mazzantini

IL PRESIDE

F.TO: G.A.Alfero

per copia conforme

IL DIRETTORE AMMINISTRATIVO

Genova, 10 marzo 1953.

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA

Dal BOLLETTINO UFFICIALE Parte II del 16 giugno 1949, n.24

Estratto della Relazione della Commissione giudicatrice del concorso per professore straordinario alla cattedra di storia dell'arte medioevale e moderna della Università di Napoli.

.....omissis.....

NICCO-FASOLA Giustina - Laureata in filosofia nel 1922 a Torino; in lettere, pure a Torino, nel 1924, con tesi di storia dell'arte e poi assistente per un decennio alla cattedra torinese della materia. Insegnante anche nelle Scuole Medie a Firenze. Dal 1945 è incaricata di estetica e trattatistica dell'architettura nella Facoltà di architettura di Firenze.

Studiosa seria e filosoficamente addestrata, la Nicco presenta una meditata produzione di carattere molto personale nella impostazione intensamente "problematica" degli argomenti. Ciò si rileva fin dal primo volumetto su Jacopo della Quercia, così giustamente valutato nei suoi aspetti gotici e, più tardi, nell'ampia monografia su Nicola Pisano. Qui, se anche l'ambientazione dell'artista entro la storia della cultura, specialmente filosofica, avrebbe potuto essere ridotta a maggior concisione nel rapporto con la trattazione dello svolgimento vero e proprio dell'arte del Pisano, non è però dubbio che il legame fra le due parti vi è cercato con dedizione risultandone un approfondimento innegabile della genesi e della storicizzazione del fatto artistico particolare. Notevole, anche filologicamente, la edizione e la introduzione critica del trattato prospettivo di Piero della Francesca. Ricchissimo di nuovi spunti culturali è poi il recente volume presentato in dattiloscritto e ora in corso di stampa dal titolo "Questioni di architettura", dove tanti aspetti fin qui trascurati, e pur significativi, della teoria architettonica del '700, specialmente francese, sono illuminati per la prima volta.

La severità mentale della Nicco, la sua devozione agli argomenti che si è successivamente proposti nell'indagine, sono garanzia sicura del profondo scrupolo e dell'efficacia con cui potrebbe esplicarsi un suo eventuale insegnamento superiore.

Atti di carriera

Giusta Nicco Fasola, Atti di carriera, documenti conservati presso l'Università degli Studi di Genova

DAL "BOLLETTINO UFFICIALE"

Parte II

In data 16 giugno 1949, n. 24

RELAZIONE DELLA COMMISSIONE GIUDICATRICE DEL CONCORSO PER
PROFESSORE STRAORDINARIO ALLA CATTEDRA DI STORIA DELL'ARTE MEDIOEVALE
E MODERNA DELLA UNIVERSITA' DI NAPOLI.-

A S.E. IL MINISTRO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE,

La Commissione giudicatrice del concorso per la cattedra di storia dell'arte medioevale e moderna nell'Università di Napoli, bandito con D.M. del 30 aprile 1947, riunitasi in Roma nei giorni dal 18 al 22 ottobre 1948, si onora presentare qui i risultati del lavoro compiuto.

I componenti della Commissione, proff. Paolo D'Ancona, Roberto Longhi, Mario Salmi, Pietro Toesca, Lionello Venturi, hanno eletto a presidente il prof. Toesca e incaricato delle funzioni di segretario-relatore il prof. Longhi.

Presa visione delle norme che regolano i lavori delle Commissioni giudicatrici e riscontrato l'elenco dei concorrenti trasmesso con gli atti nell'ordine seguente: Gengaro Maria Luisa, Pallucchini Rodolfo, Nicco Fasola Giustina, Carli Enzo, Morisani Ottavio, Luzzatto Guido Ludovico, Mariani Valerio, Baroni Costantino, Accascina Maria, si passa senz'altro alla discussione collegiale dei titoli e delle pubblicazioni dei nove concorrenti, approvando collegialmente il testo dei giudizi riassuntivi che qui sotto si trascrivono nell'ordine dell'elenco di cui sopra.

.....
NICCO-FASOLA Giustina. - Laureata in filosofia nel 1922 a Torino; in lettere, pure a Torino, nel 1924, con tesi di storia dell'arte e poi assistente per un decennio alla cattedra torinese della materia. Insegnante anche nelle Scuole medie a Firenze. Dal 1945 è incaricata di estetica e trattatistica dell'architettura nella Facoltà di architettura di Firenze.

Studiosa seria e filosoficamente addestrata, la Nicco presenta una meditata produzione di carattere molto personale nella impostazione intensamente "problematica" degli argomenti. Ciò si rileva fin dal primo volumetto su Jacopo della Quercia, così giustamente valutato nei suoi aspetti gotici e, più tardi, nell'ampia monografia su Niccolò Pisano. Qui, se anche l'ambientazione dell'artista entro la storia della cultura, specialmente filosofica, avrebbe potuto essere ridotta a maggior concisione nel rapporto con la trattazione dello svolgimento vero e proprio dell'arte del Pisano, non è però dubbio che il legame fra le due parti vi è cercato con dedizione risultandone un approfondimento innegabile della genesi e della storicizzazione del fatto artistico particolare. Notevole, anche filologicamente, la edizione e la introduzione critica del trattato prospettico di Piero della Francesca. Ricchissimo di nuovi spunti culturali è poi il recente volume presentato in dattiloscritte e ora in corso di stampa dal titolo "Questione di architettura", dove tanti aspetti fin qui trascurati, e pur significativi, della teoria architettonica del '700, specialmente francese, sono illuminati per la prima volta.

La severità mentale della Nicco, la sua devozione agli argomenti che si è successivamente proposti nell'indagine, sono garanzia sicura del profondo scrupolo e dell'efficacia con cui potrebbe esplicarsi un suo eventuale insegnamento superiore.

.....

Dalla ricapitolazione comparativa di questi giudizi collegiali debitamente approvati, quali emergono dalla discussioni consegnate a verbale, la Commissione prende atto con compiacimento, che la maturità si rivela chiaramente in otto dei nove concorrenti e precisamente, per ordine alfabetico, nei candidati Baroni, Carli, Gengaro, Luzzatto, Mariani, Morisani, Nicco Fasola, Pallucchini.

In seguito a nuova discussione comparativa appare poi altrettanto palese che fra gli otto, quattro nomi si fanno luce tra gli altri, e precisamente quelli dei candidati Baroni, Mariani, Nicco-Fasola e Pallucchini.

Di fronte a questa nuova constatazione i commissari proff. Longhi Salmi, Teesca e Venturi credono lecito esprimere qui il rincrescimento che le vigenti disposizioni in materia non consentano loro, in questa

Depe un'ultima discussione di merito comparative la Commissione si accinge a votare, per votazioni separate e successive, il primo, secondo e terzo luogo della terna.

Prima però che la votazione abbia inizio il pref. D'Ancona propone ai colleghi di votare soltanto per il primo posto della terna, giacchè, addivenendosi ora a una terna completa e dopo la recente inclusione di due nuovi nemi in soprannumero in seguito alla revisione del concorso del 1939, cinque cattedre universitarie di storia dell'arte verrebbero coperte nel giro di pochi mesi, vincolando la possibilità di nuovi concorsi per un rilevante numero di anni. Ciò propone anche nell'intento di tutelare la possibilità di affermazione di numerose nuove energie che ha rilevate nell'esame dei candidati all'attuale concorso. Tutti gli altri commissari si dichiarano contrari alla preposta osservando che è appunto la notevole personalità collegialmente rilevata in parecchi degli odierni candidati ad imporre la formazione di una terna completa. Il Prof. D'Ancona dichiara però di mantenere la sua preposta e che, pertanto, si asterrà dalla votazione per il secondo e terzo posto.

Giunti così alla votazione per il primo posto della terna, esso viene assegnato con l'unanimità dei voti (cinque), a Valerie Mariani.

La votazione che segue per il secondo posto della terna designa con quattro voti favorevoli (dei proff. Lenghi, Salmi, Toesca, Venturi) e uno astenute (pref. D'Ancona) la candidata Giustina Nicco-Fasola.

La votazione per il terzo posto designa con quattro voti favorevoli (professori Lenghi, Salmi, Toesca, Venturi) e uno astenute (prof. D'Ancona) il candidato Rodolfo Pallucchini.

La terna risulta pertanto così composta:

1° Valerie Mariani

2° Giustina Nicco-Fasola

3° Rodolfo Pallucchini

Giunta così al termine dei lavori la Commissione ritiene di avere assolte con scrupole e imparzialità il mandato che le era stato conferito Roma, 22 ottobre 1949.

LA COMMISSIONE:

Pietro Toesca, presid., Paolo D'Ancona, Mario Salmi, Lionello Venturi

UNIVERSITÀ DI GENOVA

IL RETTORE

Genova, 10 giugno 1949

Ill.mo Signor Dott. Comm. Giuseppe PETROCCHI
Direttore Generale dell'Istruzione Superiore
Ministero della Pubblica Istruzione

R O M A

La Signora Prof.ssa Giusta NICCO FASOLA, straordinaria di Storia dell'arte medioevale e moderna, mi ha inviato l'unita lettera a Lei diretta, con la quale fa presenti le necessità dell'insegnamento ad essa affidato.

Effettivamente questa cattedra di Storia dell'arte medioevale e moderna, tenuta in passato sempre da insegnanti incaricati, non è mai stata dotata dei mezzi didattici indispensabili. Si comprende quindi facilmente il disagio della Sig.ra NICCO FASOLA che, avendo assunto come titolare la responsabilità del suo insegnamento, si trova nell'impossibilità di svolgerlo adeguatamente mancando le opere scientifiche, le diapositive ed ogni altro sussidio didattico che la detta cattedra richiede.

Mi permetto quindi di raccomandare al Suo personale interessamento la richiesta della Signora Prof.ssa Nicco Fasola, affinché a questa cattedra di Storia dell'arte medioevale e moderna sia concesso un sussidio straordinario perchè possa provvedersi alle sue necessità più urgenti.

Le porgo i miei vivi ringraziamenti anticipati insieme coi miei saluti più cordiali

IL RETTORE

F. Geretti

legato: uno

Elenco delle riproduzioni presenti presso il D.I.R.A.A.S.

ABBATI – AMOROSI	23 buste; 77 foto
Giuseppe Abbati	1
Tony Agustini	2
Giovanni Adazzi	2
Agricola	1
Alfonso Alberghetti	2
Michele Alberti	1
Nicolai Abraham Abildgaard	1
Pietro Aldi	1
Mariotto Albertinelli	7
Francesco Albani	15
Galeazzo Alessi	6
Benedetto Alfieri	4
Giovanni D'Alemagna	1
Alessandro Algardi	12
Carlo Filiberto Alberti	1
Altdorfer	2
Alessandro Allori	6
Paolo Amati	2
Floriano Ambrosini	1
Iacopo Amigoni	1
Bartolomeo Ammannati	7
Antonio Amorosi	1
Niccolò Alunno	1

CABIANCA - CARAVAGGIO	26 buste; 107 foto
Battistello Caracciolo	14
Giuseppe Capogrossi	1
Domenico Maria Canuti	1
Caravaggeschi	8
Alonso Cano	2
Giovanni Battista Canevari	1
Pietro Candido	1
Antonio Canal, il Canaletto	6
Massimo Campigli	1
Bernardino Campi	3
Giulio Campi	1
Gerolamo Campagna	1
Michele Cammarano	4
Dionisio Calvaert	12
Francesco Del Cairo	1
Christian Hugues Caillard	1
Guido Cagnacci	2
Gabriele Cagliari	1
Ippolito Caffi	1
Melchiorre Cafà	1
Giuseppe Cades	3
Giovanni Caccini	2
Vincenzo Cabianca	3
Giuseppe Antonio Caccioli	1
Giuseppe Cacciali	1

Michelangelo Merisi, il Caravaggio	34
CARBONCINO - CASTELLI	26 buste; 121 foto
Giovanni Carboncino	1
Filippo Carcani	1
Matteo Carezo il giovane	1
Giovan Battista Carlone	15
Antonio Carneio	2
Ludovico Cardi, il Cigoli	3
Felice Carena	3
Gio Andrea Carlone	2
Taddeo e Bernardo Carlone	1
Giovanni Busi Cariani	3
Giovanni Carnevali, il Piccio	4
Jean Carzou	1
Antonio Carneio	3
Giovanni Carnevali	3
Vittore Carpaccio	7
Giulio Carpioni	13
Carlo Carrà	7
Annibale Carracci	19
Ludovico Carracci	7
Jacques Carré	1
Andrea Casella	1
Rasalba Carriera	2
Gio Agostino Cassana	1

Felice Casorati	9
Giuseppe Cassioli	1
Annibale Castelli	1
CASTELLO -CAVEDONE	14 buste; 180 foto
Giacomo Cavedone	2
Bernardo Cavallino	14
Pietro Cavallini	8
Francesco Cavallini	5
Jean Cacailles	3
Mario Calaglieri	1
Gherardo delle Catene	1
Vincenzo Catena	1
Bernardo Castello	3
Castiglione	111
Valerio Castello	16
Cosmé Tura	3
Defendente Ferrari	7
Cosimo Fanzago	5
CECCARELLI - CIGNANI	27 buste; 87 foto
Nando Ceccarelli	1
Eugenio Cecconi	1

Adriano Cecioni	2
Bernardo Celentano	2
Andrea Celesti	5
Benvenuto Cellini	3
Giuseppe Celacchi	2
Giacomo Ceruti	3
Michelangelo Cerquozzi	1
Federico Cervelli	1
Giuseppe Cesari, il Cavalier d'Arpino	12
Bartolomeo Cesi	4
Paul Cezanne	5
Philippe de Champaigne	2
Roger Chapelain	4
Theodore Chasserian	1
Jean Baptiste Simeon Chardin	2
Arturo Checchi	6
George Cheyssel	1
Chiafferino	1
Giuseppe Bartolomeo Chiari	1
Silvestro Chiesa	10
Giovanni Maria Chiodarolo	1
Jacopo Chimenti, Jacopo da Empoli	4
Guglielmo Ciardi	1
Vincenzo Ciardi	1
Carlo Cignani	15

CIMABUE - CORDIER	5 buste; 96 foto + 2 sparse
Coppo di Marcovaldo	2
Claude Lorrain	6
Valerio Cioli	1
Cima da Conegliano	3
Cimabue	84
COLLEZIONI CERAMICA	1 busta; 103 foto
COREZIO - CUYP	28 buste; 90 foto
Baldassarre Corezio	6
Camille Corot	3
Antonio Corradini	1
Antonio Allegri, il Correggio	29
Corrado d'Allemagna	1
Cesare Corte	1
Domenico Corvi	1
Silvio Cosini	1
Francesco Dal Cossa	vuota
Ippolito Costa	1
Nino Costa	3
Pietro Costa	1
L. Costa	1
Placido Costanzi	2
Gustave Courbet	2

Lucien Contand	1
A. Coippl	1
Lorenzo Di Credi	1
Tranquillo Cremona	2
Giovan Battista Crespi	1
Giuseppe Maria Crespi	22
Creuze	1
Cristoforo da Braccian	1
Baldassarre Croce	3
Gio Battista Crosato	3
Lorenzo Di Credi	1
Carlo Crivelli	vuota
Francesco Cozza	1
CULTURE SUD AMERICANE	2 sparse
DADDI – DE CHIRICO	21 buste; 49 foto
Bernardo Daddi	3
Edoardo Dalbono	1
Giovanni di Benvenuto Bandini	2
Vito d'Ancona	1
Vincenzo Danti	2
Maestro Lorenzo da Pietrasanta	1
Giovanni e Michele D'Aria	1
Andrea da Salerno	1
Desiderio da Settignano	1

Gabriel Dauchot	1
Honoré Daumier	5
Gerard David	9
Jean Louis David	1
Marco David	1
Davoire	1
Pelizza da Volpedo	2
Daniele da Volterra	21
Massimo D'Azeglio	1
Arturo Dazzi	1
Jacopo de' Barbari	2
Donato de' Bardi	vuota
DE FERRARI - DELLA	15 buste; 123 foto
Guglielmo Della Porta	5
Vincenzo della Greta	1
Stefano della Bella	7
Nicolo dell'Abate	25
Jacopo del conte	1
Abraham de la Planche	3
Michel de Gallard	1
Orazio de Ferrari	1
Gio Andrea De Ferrari	37
Lorenzo De Ferrari	12
Giorgio De Chirico	9
Degas	5

Robert Delaunay	1
Eugene Delacroix	3
Gregorio De Ferrari	13
DELLA QUERCIA - DOLCI	31 buste; 79 foto
Carlo Dolci	9
William Dobson	1
Giovanni Do	1
Paolo de Matteis	2
Dignimunt	3
Francesco di maria	1
Giacinto Diana	3
Benedetto Diana	2
Giuseppe De Vita	1
Jean Francois de Troy	1
J. Despierre	2
Francois Desnoyr	3
Nicolo de Simone	1
Mattia de Rossi	1
Angelo de Rossi	2
Pacceccho de COsci	2
Francesco De Rocchi	1
Andrea De Roun	4
Giuseppe De Nittis	2
Maurice Denis	3
Francesco de Mura	15

Mario de Maria	1
Della Robbia	10
Lorenzo delle	1
Iacopo della Quercia	31
Donatello	3
G. M. Delle Piane	1
Vincenzo De Rossi	5
Girolamo del Pacchia	1
Alessio De Nautis	vuota
Andrea del Sarto	2
DOMENICHINO - ELSHEIMER	14 buste; 102 foto
Adam Elsheimer	4
Albrecht Durer	4
René Durey	1
Francois Duquesnoy	12
Gaspard Dughet	3
Raul Dufy	2
René Drovét	4
Nicola Droogstoot	1
Carlo Francesco Dotti	1
Donatello	11
Domenico Zampieri, il Domenichino	36
Battista Luteri di Dosso Dossi	4
Girolamo Domini	1
Giovanni Luteri, Dosso Dossi	18

FABRITIUS – FINOGLIA	vuota
FLORIUS - FRANCHI	28 buste; 74 foto
Marcantonio Franceschini	10
Frans Floris	1
Gio Battista Foggini	6
Marcello Fogolino	1
Annibale Fontana	1
Carlo Fontana	6
Carlo Stefano Fontana	2
Domenico Fontana	3
Lavinia Fontana	1
Prospero Fontana	3
Lucien Fontanarosa	1
Antonio Fontanesi	2
Girolamo Forabosco	3
Giambattista Fornovo	3
Gaetano Fonte	1
Cesare Fracanzano	1
Francesco Fracanzano	1
Jean Fouquet	1
Vincenzo Foppa	11
Monique Fouquet	1
Honor Fragonard	3
Pietro Francavilla	5

Pietro Fragiaco	1
Francesco da Sangallo	4
Francesco del Cossa	1
Alessandro Franchi	1
Francesco Napolitano	1
GIROLAMO - GIAQUINTO	23 buste; 54 foto
Giuseppe Angelini	1
Sofonisba Anguissola	1
Gio Andrea Ansaldo	2
Michelangelo Anselmi	6
Benedetto Antelami?	2
Antonello da Messina	8
Antonello da Saliba	6
Antoniazio Romano	1
Francesco Aprile	1
Alexander Archigenco	1
Fra Giovanni da Fiesole, Beato Angelico	17
Alessandro Arardi	1
Girolamo da Brescia	2
Girolamo da Carpi	5
Giovanni da Milano	1
Giovanni da Nola	1
Giovanni del Biondo	2
Giovanni di Balduccio	9
Giovanni da Udine	21

Giovanni Manozzi	6
Girolamo di Benvenuto	2
Girolamo Giovenone	2
AUTORI IGNOTI	102 foto sciolte; 9 su cartoncino

GENIS - GIANI	22 buste; 77 foto
René Genis	4
Benedetto Cesari	2 CNR (Maltese)
Cesare Gennari	1
Luigi Miradori, il Genovesino	1 (Sopr. Prov. Parma e Piacenza)
Gentile da Fabriano	3 (1 Galleria degli Uffizi – Nicco Fasola)
Artemisia Gentileschi	3 (2 CNR, 1 foto Gasparini)
Orazio Gentileschi	12 (timbri di diverso genere)
Francois Gerard	1
Francesco Gessi	1
Pietro Ghetti	1
Pier Leone Ghezzi	1
Lorenzo Ghiberti	1 (Alinari)
Benedetto Bigordi, il Ghirlandaio	1
Davide e Domenico Bigordi	4
Rodolfo del Ghirlandaio	2 CNR+busta “Rodolfo di Domenico del Ghirlandaio” con 3 foto (1 albumina Brogi)
Fra Galgario	3
Francesco Ghissi	1 (Alinari)
Giacomo da Siena	2 (Alinari)

Giambologna	27 con timbro Istituto storia dell'arte
Michele Giambono	1
Giampietrino	1
Felice Giani	1
GIUSTO - GUERRIER	26 buste; 106 foto
Giusto da Ravensburg	2
Giusto d'Allemagna	vuota
Gobelins	6
Edward Goerg	5 + 1 ritratto dell'artista
Hugo Van der Goes	1
Michele Gordigiani	1
Gort	1
Giovanni Gossaert	2
Jean Goujon	1
Jan Var Goyen	1
Lorenzo Gramiccia	2
Francesco Granacci	7 + 3 provini
Ercole Grandi	4
Giuseppe Grassi	1
Grau Sala	1
Ercole Graziani	2
El Greco	19 (diverse dimensioni)
Giovanni Antonio Gregolini	1
Domenico Gregorini	1
G. B. Greuze	1

Michelangelo Grigoletti	1
Vittorio Grubicy	1
Matthias Grunewald	11 (1 albumina di F. Bruckmann)
Jacopo Guarana	1
Guarino Guarini	1
Gio. Francesco Barbieri, il Guercino	30
Francesco Guardi	4
Dioniso Guerri	1
Raymond Guerrier	1
GUIDI - HUGUET	18 buste; 74 foto
Bartolomeo Guidobono	17 (lab. Fotografico Rampazzi)
Paolo Antonio Guidi	1
Domenico Guidi	3
Giaime Huguet	3
Virgilio Guidi	6
Guido da Como	1 provino
Paul Guiramand	2
Enrico e Antonio Haffner	2
Franz Hals	3
Francesco Hayez	1
Guido Head	2
Joseph Heinz il giovane	3
Jan Var der Hayden	2
Mendert Hobbeman	2
Hans Holbein	8

Gherardo delle Notti	12
Pieter de Hooch	4
G. I. Hoogeworff	1
Jean Antoin Oudon	1
IMOLA - KUPETZI	12 buste; 19 foto
Innocenzo da Imola	2
Domenico induno	3
Adrina Isembrandt	1
Jacob Joardaens	2
Adrienne Jouclard	1
Jean Jouvenette	1
Filippo Juvarra	2
Angelica Kauffman	3
Giuseppe Kinson	1
Gottfrid Kneller	1
Christian Krohg	1
Giovanni Keptzi	1
LABRUZZI - LEGUEULT	26 buste; 77 foto
Pietro Labruzzo	1
Francesco Ladatte	1
J. B. Lallemant	2
Pietro Lamberti	2 in busta di plastica
Niccolò Lamberti	2 in busta di plastica
Taddeo Landini	1

Giovanni Lanfranco	17
Giovan Battista langetti	9
Bernardino Lanino	3
Nicolo Lapi	1
Lapicque Charles	1
Gaetano Lapis	1
Berto Lardera	1
George La Tour	3
Francesco Laurana	1
Henri de Toulouse Lautrec	4
Gregorio Lazzarini	3
Charles Le Brun	1
Elisabeth Le Brun	1
Virginia Le Brun	3
Jean Le Clerc	1
Claude Le Febvre	1
Silvestro Lega	2
Fernand Leger	2
Stefano Maria Legnani	1
Pierre Le Gros	9
Raymond Legueult	1
Fuori busta	2 fotocopie + 8 foto
LELI - LORENZI	93 foto
LORENZO - LUTI	103 FOTO

MACARI - MAGENTA	53 FOTO
MARCHIS - MAZZONI	84 FOTO
MAZZUOLI	53 FOTO
MOBILI FRANCESI	27 FOTO SCiolTE
MORANDI - MYLENS	78 FOTO
NACCHERINO - NUVOLONE	32 FOTO
OBERTO - PAOLINO	73 FOTO
DIPINTI DU TAVOLA	29 FOTO
PARENTINO - PICCHIOTTI	97 FOTO
POLIDORO - POUSSIN	96 FOTO
POZZO - QUIZET	111 FOTO
RAFFAELLI - RENI	98 FOTO
REYNOLDS - ROMANI	75 FOTO

ROMANO - ROSSO	114 FOTO
RUYSDAEL	77 FOTO
SANZIO - SARACENI	187 FOTO
SAENREDAM - SANTACROCE	120 FOTO
SERPOTTA - STANZIONE	173 FOTO
STARNINA - SWEERTZ	97
TIZIANO	158
TODESCHINI - TURCHI	64
UCCELLO - URBANO	7
VANNINI - VUILLARD	99
VACCA - VANNI	105
WAROQUIER - ZUCCHI	55

AMALFI - CIVITA	28 buste; 84 foto
Amalfi	5
Anagni	2
Ancona	3
Aquileia	1
Arezzo	1
Ascoli Piceno	1
Asti	2
Atri	1
Alghero	1
Busta piccola con cartoline a colori (Assisi)	13
Bari	6
Benevento	4
Bergamo	1 su supporto secondario
Bevagna	1
Bitonto	7
Bivona	2
Bobbio	3 su supporto secondario + 4 sciolte
Bogliaco	1
Bologna	10
Bolsena	1
Bra	1
Buttiglieria A	4
Carignano	1
Caserta Vecchia	2
Castel del monte	1

Cafalù	7
Cigliano	1
Civita castellana	1
COMO - FOSSANOVA	8 buste; 89 foto
Como	8
Fossanova	4
Cremona	4
Dolianova	2
Dronero	1
Ferrara	6
Firenze	62
Foggia	2
GHEMME - MILANO	12 buste; 58 foto
Ghemme (Novara)	1
Gioia del Colle	1
Giurdignano	1
Gravedona	2
Levanto	1
La loggia torino	2
Loreto	2
Lucca	7
Mantova	4
Massa Marittima	2
Messina	3

Milano	28 + 4 su supporto secondario
MODENA - PALERMO	11 buste; 113 foto
Modena	4
Mondovì	1
Moneglia	1
Monreale	13
Montefiascone	1
Monte S. Angelo	3
Napoli	47
Nonantola	12 su supporto secondario
Orvieto	2
Otranto	6
Palermo	23
PARMA - RIMINI	16 buste; 137 foto
Pisa	10
Piacenza	6
Pescocostanzo	1
Parma	5
Pistoia? (no etichetta su busta)	41
Pestum	1
Pianella	2
Pietrasanta	1
Pavia	31
Pistoia	6

Pomposa	3
Prato	2
Ravenna	14
Reggio Emilia	4
Revello	5
Rimini	8
RUVO - TORRE	23 buste; 87 foto
Ruvo	3
Salerno	1
S. Benigno	1
S. Damiano d'Asti	2
San Donnino	3
S. Fruttuoso	1
S. Gimignano	3
San Leo	3
San Leonardo	2
S. Maria di Siponto	3
S. Quirico in Val d'Orcia	1
San Remo	2
S. Salvatore di Cogorno	2
Sarzana	8
Savona	7
Siena	16
Spoletto	2
Sutri	1

Tarquinia	6
Tivoli	2
Todi	1
Torino	14
Torre de' Passeri	5
TOSCANELLA - VITERBO	8 buste; 80 foto
Toscanella - Tuscania	21
Trani	2
Trapani	2
Troia	2
Vercelli	3
Verona	18
Venezia	27
Viterbo	5
FRANCIA - GAULLI	147 foto
Giacomo Coppi	1
Andrea Cordegliahi	1
Cola della Matrice	1
Nicolò Cordier il Franciosino	4
Joos Van Cleve	8
Herri Met de Bles il Civetta	3
Bernardo Ciuffani	1

Pieter Claesz	1
Giulio Clovio	1
Clavé	1
Claudio Coello	1
Andrea Comodi	1
Luigi Conconi	1
Giovanni Contarini	1
Pier Francesco Cittadini	2
Michelangelo Colonna	1
Giovanni Coli	3
René Collamarini	1
Nicolò Antonio del Fiore Colantonio	4
Adolfo Coppedé	1
Primo Conti	5
Sebastiano Conca	7
Samuel Cooper	2
Luca Giordano	14
Giotto di Bondone	18
Ginnesio del Barba	1
Jean René Bazaine	1
Luca Baudi	vuota
Fra Bartolomeo	17
Evaristo Baschenis	2
Gerolamo Bassano	1
Francesco Bassano	2
Marco Basaiti	3 + 1 cartolina a colori

Leandro Bassano	2
Francesco Barzaghi	1
Bartolomeo da Camogli	1 su supporto secondario
Bartolomeo Veneto	2
Marco Basaiti	vuota
Benvenuto Tisi	vuota
Paul Gaguin	1
sciolte	28
ARAZZI	20
ARETUSI -BARTOLO	133
Arnolfo di Cambio	8 provini +11 foto+ 8 su supporto secondario
Giacchino Assereto	Vuota (foto studi Pesenti e Gavazza)
Gian Barnardino Azzolino	1
Cesare Aretusi	1
Jan Arp	1
Arrigo di San Martino	1
Amico Aspertini	5
Gerard Audran	1
Bartolomeo Avanzini	1
Vittorio Avondo	1
Marcello Bacciarelli	1
Gio Battista Gaulli il Baciccio	12
Baccio d'Agnolo	1

Baccio da Montelupo	1
Francesco Ubertini il Bachiacca	14 (3 su supporto secondario)
Giovanni il Baglione	3
Alessio Baldovinetti	2
Antonio Balestra	1
Baccio Bandinelli	5
Francesco Baratta	1
Giorgione	17
Jean Barbault	2
Ginesio del Barba	1
Andrea Barbiani	1
Bardo Pavese	1
Federico Barocci	18 + 3 provini
Baroni	3
Luigi Bartolini	5
Bartolo di Fredi	1 ritaglio a colori + 2 foto
BARTOLOMEO – BASSANO	
BASSANTE – BEICH	
BELLINI – BIANCHI	116 foto
Mosé Bianchi	1
Marco Bianchi 1	1
Isidoro Bianchi	6

Francesco e Pompeo Bianchi	1
Francesco Bianchi Ferrari il Fraré	1
Roger Benzonbes	6 + 1 doc. allegato in francese (bio artista)
Abraham van Beyren	1
Jacopo Bertoja	3 (2 della Nicco)
Antonio Bellucci	4
Niccolò Bertucci 1	1
Berto di Giovanni	1
Berruguete	2 + provini
Pietro Bernini	2
Bernardino degli Ubriachi	1
Bernardino da Gubbio	1
Emile Bernard	1
Jacque Berland	1
Cristanio Berentz	1
Gerrit Berckeheyde	1
Nicolaes Pietersz Berchem	1
Benvenuto di Giovanni	2
Giovanbattista Benvenuti	2
Benabarre	2
Bernardo Bellotto	5
Marco Benefial	4
Pietro da Cortona	27
Gian Lorenzo Bernini	14
Giovanni Bellini	15 (1 a colori)
Pietro Bellotti	1

Jacopo Bellini	1
Gentile Bellini	1
BOTTICELLI – BRILL	90 foto
Sandro Botticelli	16
Matteo Bottiglieri	2
Edme Bouchardon	1
Francois Boucher	9
Eugene Louis Boudin	1
Sebastiano Boudon	2
Dirck Bouts	1
Carlo Braccesco	vuota
Filippo Bracci	1
Pietro Bracci	6
Donato Bramante	26
Bartolomeo Bramantino	3
Brancusi	3 su supporto
Yves Brayer	3
Bart Breenberg	2
Andrea del Brescianino	1
Constant le Breton	1
Abramo Breughel	1
Peter Brughel il giovane	4
Maurice Brianchon	2
Paul Brill	5

BRONZINO - BUZZI	105 foto
Alessandro Allori, il Bronzino	27
Adrien Drowuer	3
Pietro Bonaccorsi, Pierino del Vaga	39
Ambrosius Brueghel	1
Jan Brueghel	6
Peter Brueghel il vecchio	3
Bernard Buffet	4
Giuliano Bugiardini	8 + 1 provino
Giovanni Buonconsiglio il Marescalco	1
Filippo Brunelleschi	9
Bernardo Buontalenti	1
Gio Maria Butteri	1
Carlo Buzzi	1
SCULT VARIE	67 foto
Busta architettura	15 + 1 lucido
sciolte	51 (3 Martina)
PIERO - PISANELLO	58 foto
Piero di Niccolò	1
Pietro Lombardo	1 albumina
Pinturicchio	6 (1 ritaglio a colori)
Fausto Pirandello	1
Polidoro e Maturino da Caravaggio	4

Pisanello	2
Giovan Battista Piranesi	17
D. Piola	26
PISANO – POCSETTI	56 foto
Nicola Pisano	2 + 9 provini
Giovanni Pisano	13
Andrea Pisano	5
Giovan Battista Pittoni	2
André Planson	3
Plauteri	1
Bernardino Poccetti	21
GIOVANNI SERODINE	117 foto
Giovanni Serodine	1
Andrea Schiavone	1 albumina
Jan Van Scorel	1
Egidio Scor	1
Sinibaldo Scorza	3 (Gasperini)
Sebastiano del Piombo	21
Jacopo Scarsella, lo Scarsellino	7
Bartolomeo Schedoni	6
Ippolito Scarsella	1
Giovanni Girolamo Savoldo	31
Robert Savary	2
G. B. Salvi il Sassoferrato	14

Sassetta	2
Aristide Sartorio	1
Lorenzo Sarti	2
Andrea del Sarto	2
Lazzaro Sebastiani	1
Francesco Segalino	1
Dunoyer de Segonzac	3
Pio Semeghini	9
Andrea Semino	2
Antonio Semino	1 ritagliosu suppetto sec. + 1 foto
Sene	1
Daniel Senelard	1
Raffaello Sernesi	2
MAGNASCO -MARCHESI	17 buste; 89 foto
Giuseppe Marchesi	1
André Marchand	2
Anton Maria Maragliano	4
Tommaso Manzuoli - Maso da San Friano	1
Giacomo Manzù	3
Giovanni Mansueti	1
Bartolomeo Manfredi	2
Francesco Mancini	2
Rutilio Manetti	1
Antonio Mancini	4
Nicola Malinconico	2

Lorenzo Maitani	vuota
G- B. Maini	1
Cesare Magni	1
Stefano Magnasco	1
Alessandro Magnasco	44
Carlo Maratta	19
DA DEFINIRE	109 foto
Polidoro da Caravaggio	1
Bayerischen Nationalmuseum	11
Napoli, chiesa S. Barnaba	6
Bartolomeo Sogliani	2
Francesco Mazzola	5
Claus Sluyter	1
Innocenzo da Imola	vuota
Orazio Samachini	1
Juvarra	vuota
No etichetta	3
sparse	79
SENZA ETICHETTA	35 foto
Veronese	2 + 1 ritaglio a colori
F. Veneziano	1
D. Veneziano	2
Velasquez	2 + ritaglio a colori
Vecchietta	1

Vasari	16
Vivarini	1
Van Dyck	4
Van Gogh	1 ritaglio a colori
Van Eyck	1 + ritaglio a colori
Vincenzo da Pavia	1
TOTALE	5.596 FOTO

Documenti d'archivio

- Archivio Adolfo Venturi, Università degli Studi di Pisa, Pisa.
- Archivio di Cesare Fasola e Giusta Nicco Fasola (1890 – 1965), San Biagio della Valle, Perugia.
- Archivio del Comitato di Liberazione Nazionale di Fiesole, Fiesole.
- Archivio Storico Lionello Venturi – Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, Roma.
- Archivio Storico dell’Università degli Studi di Firenze, Sala del senato accademico.
- Archivio Storico dell’Università degli Studi di Genova.
- Archivio Storico dell’Università degli Studi di Torino.
- Biblioteca Marucelliana, Firenze.
- Istituto Storico per la Resistenza in Toscana, Firenze.

Bibliografia

G. AGOSTI, *La nascita della storia dell’arte in Italia. Adolfo Venturi dal museo all’università 1880 – 1940*, Saggi Marsilio, Venezia, 1996.

M. ALDI, *Istituzione di una cattedra di storia dell’arte: Pietro Toesca docente a Torino*, in “Quaderni storici”, Nuova serie, vol. 28, n. 82 – 1, STORIE DI STORIA: erudizione e specialismi in Italia, aprile, 1993, pp. 99-124.

A. ALFIER, C. SANTI, «*Un approccio archivistico alla descrizione dei patrimoni fotografici*» in Archivi & Computer. Automazione e Beni culturali, n. 2, 2012.

FRATELLI ALINARI, *Siena*, Catalogo fotografico, 1925.

FRATELLI ALINARI, *L’Emilia (Bologna)*, Catalogo delle fotografie di opere d’arte e vedute, 1926.

- M. AMBROSINI, L. CARDONE, L. CUCCU, *Introduzione al linguaggio del film*, Carocci editore, Roma, 2015.
- A. BACCHI, F. MAMBELLI, M. ROSSINI, E. SAMBO (a cura di) *I colori del bianco e nero. Fotografie storiche nella Fototeca Zeri 1870 – 1920*, Fondazione Federico Zeri, Bologna, 2014.
- S. BALDI, *Una fototeca alle origini di una biblioteca*, in “Turin D@ms Review”, 2007.
- P. BASSANI PACT (a cura di) *Igino Benvenuto Supino 1858 – 1940. Omaggio a un padre fondatore*, Edizioni Polistampa, Firenze, 2006.
- E. BATTISTI, *Prefazione*, in G. NICCO FASOLA, *Aspetti del Manierismo*, in “L’ARTE” estratto dal fascicolo n. 3-4, dicembre 1968, pp. 30-45.
- P. BECCHETTI, *Una dinastia di fotografi romani: gli Anderson* in “AFT”, n. 4, 1986, pp. 56-57.
- S. BENASSAI, *Roberto Longhi, l’occhio del conoscitore*, in A. MASI, *L’occhio del critico. Storia dell’arte in Italia tra Otto e Novecento*, Vallecchi, 2009, pp. 69 -83.
- G. BENASSATI, (a cura di), *La Fotografia. Manuale di Catalogazione*, Bologna, Graphis Edizioni, 1990.
- E. BERARDI, *Introduzione*, Scheda F versione 4.00, ottobre 2016.
- S. BERSELLI, L. GASPARINI, *L’archivio fotografico*, Bologna, Zanichelli, 2000.
- M. F. BONETTI, *Documentazione e valorizzazione del patrimonio fotografico nell’era del digitale*, Udine, 20 ottobre 2004.
- M. BONSANTI (a cura di) *L’Archivio del Comitato di Liberazione Nazionale di Fiesole*, Quaderni d’Archivio n.8, Edizioni Polistampa, Firenze, 2014.
- S. BOTTINELLI, *Carlo Ludovico Ragghianti e il concetto di divulgazione della cultura storico – artistica*, in “Predella”, 2011.

S. BULGARELLI, *Ragghianti e la fotografia*, in “Predella” Studi su Carlo Ludovico Ragghianti, n. 28.

(http://www.predella.it/archivio/index600e.html?option=com_content&view=section&id=11&Itemid=87).

A. CALECA, *Per un profilo biografico di Carlo L. Ragghianti*, in *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, Charta, 2000, Milano, p.55.

P. CALLEGARI, E. GABRIELLI, (a cura di) *Pietro Toesca e la fotografia. Saper vedere*, Skira, 2009.

C. CARAFFA (a cura di) *Photo archives and the photographic memory of art history*, *Atti del convegno, Photographic archives and the Photographic Memory of Art History*, I-II, Firenze 19-31 ottobre, 2009, Londra, 16-17 giugno 2009, Monaco, Deutscher Kunstverlag, 2011.

C. CARAFFA, *Pensavo fosse una fototeca, invece è un archivio fotografico*, in C. CARAFFA, T. SERENA (a cura di) “Ricerche di storia dell’arte” Archivi fotografici. Spazi del sapere, luoghi della ricerca, n. 106/2012, pp.37-50.

T. CASINI, *Ragghianti: fotografia e cinematografia come esperienza di visione, pensiero e critica*, in “Predella – Studi su Carlo Ludovico Ragghianti”, n. 28.

T. CASINI, *Un panorama variabile: fonti filmate per la storia dell’arte del XX secolo*, in “Palinsesti”, I, 2011, n.1, pp. 44 – 58.

M.CAVICCHI, “Tra ecumeniche retate di fotografie” e riordino classificatorio, l’archivio fotografico di Federico Zeri, in “Predella” Storia dell’arte e film studies. Chassé-croisé, n.31.

A.O.CAVINA; M. NATALE, (a cura di) *Il falso specchio della realtà*, Fondazione Federico Zeri, Università di Bologna, Allemandi, Bologna – Torino, 2017.

A. CECCONI, *Resistere per l’arte. Guerra e patrimonio artistico in Toscana*. Fondazione CDSE, Edizioni Medicea Firenze, 2015.

- B. CESTELLI GUIDI, M. DELOGU (a cura di) *Henrich Wölfflin, Fotografare la scultura*, Tre Lune Edizioni, 2008.
- C. CIERI VIA, *Nei dettagli del nascosto. Per una storia del pensiero iconologico*, Carocci, Roma, 2009.
- G. CONTINI, “Prefazione” in G. Contini (a cura di) *Roberto Longhi. Da Cimabue a Morandi*, Mondadori, Milano, 1997.
- P. CONWAY, R. PUNZALAN, «*Fields of Vision: Toward a New Theory of Visual Literacy for Digitized Archival Photographs*» in “Archivaria”, Volume 71 Number 71 (14 May 2011).
- S. COPPA, «*Le tecniche digitali applicate alla gestione degli archivi fotografici*» in “AFT. Rivista di Storia e Fotografia”, 34 (2001).
- L. CORTI, F. GIOFFREDI SUPERBI, *Fotografia e fotografie negli archivi*, Firenze, Regione Toscana - Giunta Regionale, 1995.
- L. CORTI, *I beni culturali e la loro catalogazione*, Bruno Mondadori, Milano, 2003.
- A. COSTA, *Dal cinema ai film (e ritorno)*, in Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione, Fondazione Ragghianti, Complesso monumentale di San Michele, 28 novembre 1999 – 30 gennaio 2000, Pisa, pp. 92-103.
- A. COSTA, *Il cinema e le arti visive*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2002.
- P. COSTANTINI, *Pietro Selvatico: fotografia e cultura alla metà dell’ottocento*, in “Fotologia”, n.4, 1985, pp. 54-57.
- B. CROCE, *Breviario di Estetica*, 1925.
- L. CUCCU, *Carlo L. Ragghianti e le teorie del film*, in Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione, Fondazione Ragghianti, Complesso monumentale di San Michele, 28 novembre 1999 – 30 gennaio 2000, Pisa, pp. 84-91.

G. DALLI REGOLI, *Ragghianti e la raccolta di grafica del Gabinetto Disegni e stampe dell'Università di Pisa: "Arte come conoscere e come fare"* in A. TOSI (a cura di) *Carlo Ludovico Ragghianti e i segni della modernità*, Museo della Grafica, Pisa, Palazzo Lanfranchi, 29 dicembre 2010 – 6 marzo 2011, Edizioni ETS.

M. DAQUINO, F. TOMASI, *Linked Open Object: degli standard di catalogazione ai modelli per il web of data. Spunti di riflessione dalla fototeca Zeri*, in "Umanistica digitale" n. 1, 2017.

C. DIDI – HUBERMANN, *L'Album de l'art à l'époque du Musée imaginaire*, Louvre éditions la Chaire du Louvre, Hazan, 2013.

G. DE FRANCESCHI SORAVITO, «*La fotografia: un materiale documentario speciale in biblioteca*» in AFT. Rivista di Storia e Fotografia, 17 (2001).

A. DE ROBBIO, *Archivi aperti e comunicazione scientifica*, Cliopress, Napoli, 2007.

G. DE SIMONE, *Federico Zeri a Bologna: una mostra e un convegno* in "Predella" Le cornici del video, n. 26.

M. DEZZI BARDESCHI, *Eugenio Battisti, storico delle idee, poligrafo, eccezionale maestro*, in A. PIVA, P. GALLIANI, (a cura di) *Eugenio Battisti. Storia, critica, progetto nella continuità della ricerca*, Convegno internazionale, 4 maggio 2009, Milano, Gangemi Editore, Roma.

C. DI FABIO, *Giovanni Pisano. Margherita di Brabante*, in Clario Di Fabio (a cura di) *Giovanni Pisano: La tecnica e il Genio, 1. Novità e approfondimenti sul monumento a Margherita di Brabante*, Museo di Sant'Agostino, Genova, 2011.

I. DI PIETRO, *Percorsi digitali per le immagini del Fondo Supino, tra tutela, didattica e critica d'arte*, in "Intrecci d'arte" n. 3, 2014 p. 69.

M. D'ONOFRIO (a cura di) *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, Sapienza Università di Roma 25-28 ottobre 2006.

S. FACCHINETTI (a cura di) *Roberto Longhi. Carlo Braccresco*, Fondazione Pietro Bembo, Ugo Guanda editore, Parma, 2007.

O. FANTOZZI MICALI (a cura di) *Alla ricerca della primavera. Firenze e provincia: dopoguerra e ricostruzione*, Firenze, Alcinea, 2002 catalogo della mostra dell'Istituto degli Innocenti, Sala Brunelleschi, 6 – 22 dicembre 2002.

M. FERRETTI, *La documentazione dell'arte. Fra traduzione e riduzione*, in W. SETTIMELLI (a cura di) *Gli Alinari fotografi a Firenze 1852 – 1920*, Catalogo della mostra, Alinari, Firenze, 1977.

M. FERRETTI, *L'uso delle immagini nei manuali scolastici di storia dell'arte* in “Ricerche di storia dell'arte” - La storia dell'arte nella scuola italiana. Storia, strumenti, prospettive, n. 79, Carocci editore, Roma, 2003, pp.39-59.

E. FRANCHI, *Dalle cattedre ambulanti all'insegnamento ufficiale: l'ingresso della storia dell'arte nei licei* in “Ricerche di storia dell'arte” - La storia dell'arte nella scuola italiana. Storia, strumenti, prospettive, n. 79, Carocci editore, Roma, 2003, pp. 5-20.

H. FOCILLON, *Il cinema e l'insegnamento delle arti*, in “Rivista internazionale del cinema educatore”, a. V, 1934, n. 10, pp. 766-768.

C.GAMBA, *Convergenza critiche divergenti: la generazione degli storici dell'arte nati nei primi tre lustri del Novecento*, in “Predella – Studi su Carlo Ludovico Ragghianti” n. 28.

L. GASPARINI, *Archivi fotografici e fototeche in Italia. Appunti e cenni storici in Segni di luce. La fotografia italiana contemporanea*, Ravenna, Longo, 1993.

E. GAVAZZA, M. MIGLIORNI, F. SBORGI, *L'insegnamento della storia dell'arte* in G. ASSERETO (a cura di) *Tra i palazzi di Via Balbi, Storia della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Genova*, Genova MMIII, sede della Società Ligure di Storia Patria, Palazzo Ducale, Piazza Matteotti, 5, pp. 123-146.

- S. GIEDION, *Spazio, tempo ed architettura*, Ulrico Hoepli Editore, Milano, 1975.
- C. GIUDICI, «*Gli archivi fotografici sulla soglia dell'on-line: problematiche, linee di sviluppo, sguardo storico*», intervento al seminario "Archivi fotografici italiani online", Museo della Fotografia Contemporanea, Milano 14 giugno 2007.
- C. GIUDICI, *Singoli, complessità, insieme: dalla scheda F alla scheda fondo fotografico* in "Fototeche a regola d'arte", Atti del convegno, Siena, 30 novembre – 1 dicembre 2007.
- P. GIULIANI, *Igino Benvenuto Supino e la fotografia. Immagini per la storiografia artistica*, Giuly Ars, 2010.
- O. GOTI, S. LUSINI, (a cura di) *Strategie per la fotografia: Incontro degli archivi fotografici*, Prato, 2001, Atti del convegno, Prato, 30 novembre, 2000.
- M. GREGORI (a cura di) *Venti modi di essere Zeri*, Torino, 2001.
- B. GRESPI, *Cinema e montaggio*, Carocci Editore, Roma, 2010.
- G. GUERCIO, E. MINERVINI, *La catalogazione della fotografia, La documentazione fotografica dei beni culturali*, Atti dei convegni tenuti a Cinisello Balsamo nel 2002, Museo della Fotografia Contemporanea, Milano 2003.
- M. GUERCIO, *Archivistica informatica. I documenti in ambiente digitale*, Carocci Editore, 2015.
- P. HEILBRONNER, *Cinema documentario: il film e le belle arti*, in "CineConvegno", n. 3-4-5-, 1934, pp. 48-51.
- S. JACOBS, *Framing Pictures. Film and the Visual Arts*, Edinburgh Studies in film, Edinburgh University Press, 2011.
- H. KELLER, *Giovanni Pisano*, Verlag Anton Schroll & CO. Vienna, 1942.
- V.A. LANZA, *Pratiche di valorizzazione per la nascita di un fondo fotografico*, in "Rurin D@ms Review", 2007.

- V. LA SALVIA, *Michelangiolo*, in *I critofilm di Carlo Ludovico Ragghianti*, Edizioni Fondazione Ragghianti studi sull'arte, Lucca, 2006.
- B. LAVEDRINE, *(re) Connaître et conserver les photographies anciennes*, Paris, CHTS, 2008.
- A. LENZI (a cura di) *La rivista Numero e la promozione della cultura artistica a Firenze (1949 – 1967)*, 2 – 20 ottobre 2000, SESV (Spazio Espositivo di Santa Verdiana), Piazza Ghiberti 27, Firenze.
- M. LEONARDI, *L'archivio ritrovato. Il fondo Brizio dell'Università degli Studi di Milano*, 2010
- D. LEVI, “*Da Cavalcaselle a Venturi. La documentazione fotografica della pittura tra connoisseurship e tutela*”, in A. SPIAZZI, L. MAJOLI, C. GIUDICI, *Gli archivi fotografici delle soprintendenze. Storia e tutela. Atti della giornata di studio*. Terra Ferma, Crocetta di Montello, 2010, p. 27.
- L. LOMBARDI, *Il metodo visivo in Italia. Le proiezioni luminose nella scuola elementare italiana (1908 – 1930,)* in “History of Education & Children's Literature, V.2 (2010), pp. 149-172.
- V. LOCATELLI, *Sull'arte della connoisseurship e i suoi strumenti*, in “La storia dell'arte tra scienza e diletterismo. Metodi e percorsi” (a cura di) M. HENRY, A. VARELA BRAGA, primo congresso del Rome Art History Network, in cooperazione con l'Istituto Svizzero e l'Università di Roma Tor Vergata, Accademia Nazionale di San Luca, Roma, 24 aprile, 2012.
- R. LONGHI, *Carlo Braccesco*, Castello Sforzesco, Milano, 1942.
- R. LONGHI, *Il critico accanto al fotografo, al fotocolorista e al documentarista* in “Paragone Arte”, Rizzoli Editore, Milano, 1964, p. 30.
- R. LOSITO, *introduzione* in G. NICCO FASOLA, *Ragionamenti sull'architettura*, Liguori Editore, 2005.

S. LUSINI, *La fotografia dimenticata. Fotografie e beni culturali*, in “AFT”, n. 10, 1989, pp. 8-13.

S. LUSINI (a cura di) *La cultura fotografica in Italia oggi: a 20 anni dalla fondazione di AFT Rivista di storia e fotografia*, Prato, 2007 – Atti della giornata di studio, Prato, 17 febbraio, 2006.

M. MAFFIOLI, C. A. QUINTAVALLE (a cura di) *Fratelli Alinari. Fotografi in Firenze, 150 anni che illustrarono il mondo 1852 – 2002*, Alinari, Firenze, Palazzo Strozzi, 2 febbraio – 2 giugno 2003.

A. MALRAUX, *Il museo dei musei*, Leonardo, Milano, 1994.

M. MARANGONI, *Saper vedere*, 1931.

M. MIGLIORINI, *Roberto Longhi editorialista: il caso di “Paragone Arte”* in R. CIOFFI, A. ROVETTA (a cura di) *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d’arte in Italia dell’Ottocento e del Novecento*, Atti del convegno, Milano, 30 novembre – 1 dicembre 2006, Università Cattolica del Sacro Cuore.

M. MIGNINI, *Storia dell’arte al femminile. L’insegnamento delle donne nel liceo classico durante il fascismo*, in “Ricerche di storia dell’arte. La storia dell’arte nella scuola italiana. Storia, strumenti, prospettive”, n. 79, Carocci Editore, 2003, pp.61-68.

E. MINERVINI, «*Le occasioni della rete*», intervento al seminario Archivi fotografici italiani online, Museo della Fotografia Contemporanea, Milano 14 giugno 2007.

P. A. MICHAUD, *Ut pictura pellicola. Ragghianti firma la pittura*, in *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, Fondazione Ragghianti, Complesso monumentale di San Michele, 28 novembre 1999 – 30 gennaio 2000, Pisa, pp. 179-184.

L. MOHOLY – NAGY, *Pittura Fotografia Film* (1925, 1927) nuova edizione a cura di A. Somaini, Einaudi, Torino, 2010.

P. MORELLO, *La museografia. Opere e modelli storici*, in F. DAL CO (a cura di) *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Novecento*, Electa, Milano, 1997, p. 408.

M. MOZZO, *Il restauro di Cavalcaselle nella documentazione fotografica: Interventi e interpretazioni*, in “Studi di Memofonte”, Rivista online semestrale, 7/2011, pp. 59-89 [http://www.memofonte.it/contenutirivista-n.7/m.-mozzo-il-restauro-di-cavalcaselle-nella-documentazione-fotografica-interventi-e-interpretazioni.html (03 04 2015)].

G. NICCO FASOLA, *Ravenna e i principi compositivi dell'arte bizantina*, in “L'ARTE” Anno XXVIII – Fasc. VI, Roma, 1925.

G. NICCO FASOLA, *Il problema del dolore nell'educazione*, in “Rivista di pedagogia”, Anno XIX – fasc. IX, Società editrice Dante Alighieri, Albrighi, Segati & Co., 1926, pp. 5-16.

G. NICCO FASOLA, *Jacopo della Quercia e il problema del classicismo*, in “L'ARTE”, anno XXXII, fasc. III, maggio – giugno 1929.

G. NICCO FASOLA, *Argomenti querceschi*, in “L'ARTE” anno XXXII- fasc. V-VI, settembre – dicembre 1929.

G. NICCO FASOLA, *L'arte di Mathias Grünewald nella critica*, in “L'Arte” XXXIV, 1931, pp. 200 – 220.

G. NICCO FASOLA, *Nicola Pisa, Orientamenti sulla formazione del gusto italiano*, F.lli Palombi Editori, 1941.

G. NICCO FASOLA, *Svolgimento del pensiero prospettico nei trattati da Euclide a Piero della Francesca*, in “LE ARTI” rassegna bimestrale dell'Arte Antica e Moderna a cura della Direz. Gen. delle Arti, Anno V, Fascic. II – Dicembre 1942 – Gennaio 1943 – XXI.

G. NICCO FASOLA, *Indirizzo figurativo e critica letteraria*, in “La Nuova Italia” A. XIV – Luglio – Dicembre 1943.

G. NICCO FASOLA, *Scienza o arte del costruire?* in “La Nuova Città” n. 4-5, 1943.

G. NICCO FASOLA, *La “visibilità” e l’architettura* in “La Nuova Città”, n. 6-7, 1944.

G. NICCO FASOLA, *Architettura organica*, in “La Nuova Città” Edizioni “Il libro”, Firenze, n. 1-2, dicembre 1945 – gennaio 1946, pp. 35-38.

G. NICCO FASOLA, *Monumenti e popoli*, in “Il Ponte”, anno II, n. 9, settembre 1946.

G. NICCO FASOLA, *Note sul rivestimento*, in “La Nuova Città”, Edizioni “Il libro” Firenze, n. 11-12, ottobre – novembre 1946.

G. NICCO FASOLA, *Pontormo e Dürer* in “Arti figurative”, Anno II, n. 1 – 2, 1946

G. NICCO FASOLA, *Lezioni di estetica e trattatistica dell’architettura*. Per il corso di Letteratura italiana, Duplic Firenze, 1946-47.

G. NICCO FASOLA, *La storia dell’arte come cultura, Prolusione di Giusta Nicco Fasola al corso di Storia dell’arte*, 1948.

G. NICCO FASOLA, *Precisazione sulla critica d’arte attuale*, Relazione al primo convegno Internazionale per le Arti Figurative, Firenze, 1948.

G. NICCO FASOLA, *Il giardino*, in “Rassegna critica di architettura” anno III, luglio – agosto, 1950.

G. NICCO FASOLA, *Wright a Firenze*, in “Panorami della Nuova Città” bollettino bimestrale di architettura, tecnica, urbanistica, n. 5, ottobre 1951.

G. NICCO FASOLA, *L’ultimo Oud*, in “Panorami della Nuova Città” bollettino bimestrale di architettura, tecnica, urbanistica, n. 6, dicembre 1951.

G. NICCO FASOLA, *E' l'arte moderna "in un certo senso il prolungamento e la continuazione dell'età barocca?"*, in "Panorami della Nuova Città" bollettino bimestrale di architettura, tecnica, urbanistica, n. 6, dicembre 1951.

G. NICCO FASOLA, *La fontana di Perugia*, La libreria dello Stato, Roma, 1956.

G. NICCO FASOLA, *Storiografia del Manierismo*, in Scritti di Storia dell'Arte in onore di Lionello Venturi, Roma, 1956, vol. 1, pp. 429 – 47.

G. NICCO FASOLA, *Allarme per il Ponte di S. Trinita*, in "Il Ponte", anno VI –n. 8, agosto 1959.

G. NICCO FASOLA, *Ancora della fontana di Perugia*, in "Commentari", anno III, fascicolo IV, Ottobre – dicembre, 1952.

G. NICCO FASOLA, *Anno leonardesco*, in "Il Ponte", Anno VIII, n. 12 – dicembre 1952.

G. NICCO FASOLA, *Antinomie della critica*, in "Lettere italiane" con una sezione di studi danteschi, Editrice libraria Paideia, Anno V, 1953.

G. NICCO FASOLA, *Per Lorenzo Lotto*, in "Commentari", anno V, Numero 2, De Luca Editore, 1954.

G. NICCO FASOLA, *Qualité et style dans les arts plastiques*, AICA, 1954.

G. NICCO FASOLA, *L'arte nella vita dell'uomo*, Nistri – Lischi, Pisa, 1956.

G. NICCO FASOLA, *Alcune revisioni sul Pontormo* in "Quaderni pontormeschi", Empoli, 30 novembre 1956 – 2 gennaio 1957.

G. NICCO FASOLA, *L'arte di Francesco Menzio all'Università degli Studi di Genova*, Genova – MCMLIX, 1958-59.

G. NICCO FASOLA, *Giulio Romano e il Manierismo*, in "Commentari", anno XI, n.1, Gennaio – marzo 1960.

G. NICCO FASOLA, *Ragionamenti sull'architettura*, Liguori editore, Napoli, 2005

G. NICCO FASOLA, *Presentazione*, in H. WÖLFFLIN, *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, Neri Pozza, 1999.

S. NICOLINI, *Il manuale: un modello per imparare la storia dell'arte, dall'epoca della riforma Gentile fino agli anni Sessanta*, in “Ricerche di storia dell'arte” - La storia dell'arte nella scuola italiana. Storia, strumenti, prospettive, n. 79, Carocci editore, Roma, 2003, pp. 21-38.

S. NICOLINI, *Metamorfosi del vedere: il cinema per la didattica dell'arte in Henri Focillon e Carlo Ludovico Ragghianti*, in “Griselda online” 2015. [www.griseldaonline.it: <http://www.griseldaonline.it/temi/metamorfosi/metamorfosi-vedere-cinema-didattica-focillon-ragghianti-nicolini.html>].

C. OLMO, *Temi e realtà della ricostruzione*, in “Rassegna” La ricostruzione in Europa nel secondo dopoguerra, rivista trimestrale, anno XV, 54/2 – giugno 1993, pp. 7-19.

A.O.CAVINA; M. NATALE, (a cura di) *Il falso specchio della realtà*, Fondazione Federico Zeri, Università di Bologna, Allemandi, Bologna – Torino, 2017.

V. PACE, *Politica e accademia: Lionello Venturi, Roberto Longhi e la successione a Pietro Toesca nell'ateneo romano*, in G. BORDI, I. CARLETTINI, M.L. FOBELLI, M.R. MENNA, P. POGLIAGHI (a cura di) *L'officina dello sguardo, scritti in onore di Maria Andaloro*, Gangemi Editore, Roma, 2014, pp. 347- 352.

E. PANOFSKY, *Il problema dello stile nelle arti figurative*, in *La prospettiva come “forma simbolica” e altri scritti*, a cura di G. D. Neri, Feltrinelli, Milano, 1988, pp. 141 – 152.

B. PAOLOZZI STROZZI, *Per un illustre predecessore*, in B. PAOLOZZI STROZZI, *Il metodo e il talento. Igino Benvenuto Supino primo direttore del Bargello (1896-1906)*, catalogo della mostra, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 5 marzo – 6 giugno 2010, Mauro Pagliai Editore, 2010.

G. PATRIZI, *Narrare l'immagine. La tradizione degli scrittori d'arte*, Donzelli Editore, Roma, 2000.

M. PIGOZZI, *Fototeche d'arte e didattica. La realtà universitaria bolognese*, in A. GHIRARDI, C. FRANZONI, S. SIMONI, S. NICOLINI, *Insegnare la storia dell'arte*, Bologna, Clueb, 2008, pp. 83 – 108.

M. PIGOZZI, *Fototeche d'arte universitarie e didattica*, in M. MIGLIORINI (a cura di) *Lo stato dell'arte. La storia dell'arte nell'Università italiana*, Atti delle giornate di studio, Firenze, Università degli Studi, 15-16 giugno 2009, Facoltà di Lettere e Filosofia, Aula Magna di Palazzo Penzi, GB editoria, Roma, 2011, pp. 55-62.

A. PINOTTI, *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, Mimesis, 2001.

A. PINOTTI, *Il rovescio dell'immagine. Destra e sinistra nell'arte*, Tre Lune Edizioni, 2010.

A. PINOTTI, A. SOMAINI, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Einaudi, Torino, 2016.

M. PITTALUGA, *La pittura italiana del Quattrocento*, Nuovissima enciclopedia monografica illustrata, "Nemi" – Via degli Alfani, 50, Firenze, 1929.

M. PITTALUGA, *L'arte italiana*, Vol. 1, dall'arte greco – romana all'arte romanica, Felice Le Monnier, Firenze, 1964

M. PITTALUGA, *L'arte italiana*, Vol. 2, l'arte del Trecento e del Quattrocento, Felice Le Monnier, Firenze, 1964

G. PREVITALI (a cura di) *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, Editori Riuniti, Roma, 1982.

E. PUORTO, *Fotografia fra arte e storia* in "Bullettino della società fotografica italiana 1889 – 1914", AGE Alfredo Guida editore, 1996

G. PORCHEDDU, *La riscoperta dei materiali e il progetto per la fototeca: la fototeca del dipartimento di arti visive memoria, ricerca, didattica*, in “Acta Photographica”, gennaio-giugno 2008.

A. C. QUINTAVALLE, *Gli Alinari*, Firenze 2003.

C. L. RAGGHianti, *Critica d'arte e cinema*, in *Cinema arte figurativa*, 1948, Einaudi, Torino, pp. 27-31.

C. L. RAGGHianti, *Una divulgazione del cinema come arte figurativa e del critofilm d'arte*, in *Cinema arte figurativa*, 1948, Einaudi, Torino, pp. 39-46.

F. RECINE, *La documentazione fotografica dell'arte in Italia dagli albori all'epoca moderna*, Napoli, Scriptaweb, 2006.

J. RESIG, *Using computer Vision to increase the research potential of photo archives*, in “Journal of Digital Humanities”, vol. 3, Issue 2, Summer 2014.

E. RIZZO, *La fotografia come documento del patrimonio*, in “Arte Critica”
<http://www.artericerca.com/Fotografia/La%20fotografia%20come%20documento%20del%20patrimonio.html>

O. ROSSI PINELLI, *La storia delle storie dell'arte*, Einaudi, Torino, 2014.

F. ROVATI, *Saper vedere. Carlo Ludovico Ragghianti e il montaggio delle immagini*, in *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, , Fondazione Ragghianti, Complesso monumentale di San Michele, 28 novembre 1999 – 30 gennaio 2000, Pisa, pp. 185-197.

G. ROMANO, *Storie dell'arte. Toesca, Longhi, Wittkower, Previtali, Donzelli Editore*, Roma, 1998.

A. SALARELLI, «*La fotografia digitale in biblioteca: Riflessione su tecniche e descrizione delle immagini*», in *Biblioteche oggi*, Vol. 22, 8 (2004) 111.

R. SALVINI (a cura di) *La critica d'arte della pura visibilità e del formalismo*, Garzanti, Milano, 1977.

R. SANTOLAMAZZA, (a cura di) *L'archivio di Cesare e Giusta Nicco Fasola (1860 – 1965)*, Segni di civiltà, Quaderni della Soprintendenza archivistica dell'Umbria e delle Marche, Perugia, 2015.

G.C. SCIOLLA, *Tendenze formalistiche e filologiche nella critica d'arte europea del primo novecento. Adolfo Venturi, Pietro Toesca e i conoscitori italiani del primo Novecento* in *La critica d'arte del Novecento*, Utet 2010, p. 56.

J. M. SCHWARTZ, *"To speak again with a full distinct voice" Diplomats, Archives, and Photographs* in C. CARAFFA, T. SERENA (a cura di) *"Ricerche di storia dell'arte" Archivi fotografici. Spazi del sapere, luoghi della ricerca*, n. 106/2012, pp.7-24.

M. SCOTINI, *Cinematografie della visione. C.L. Ragghianti, l'immagine e il tempo* in Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione, Fondazione Ragghianti, Complesso monumentale di San Michele, 28 novembre 1999 – 30 gennaio 2000, Pisa, pp. 31-46.

P. SCREMIN, *Viatico nel mondo dei documentari sull'arte. Il critofilm e la cinematografia sull'arte fra gli anni Quaranta e Sessanta*, in Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione, Fondazione Ragghianti, Complesso monumentale di San Michele, 28 novembre 1999 – 30 gennaio 2000, Pisa, pp. 150-165.

T. SERENA, *Per Paolo Costantini. Indagine sulle raccolte fotografiche*, Vol. I, II, Centro di ricerche informatiche per i Beni Culturali IX, 1999

T. SERENA, *La profondità della superficie. Una prospettiva epistemologica per "cose" come fotografie e archivi fotografici*, in C. CARAFFA, T. SERENA (a cura di) *"Ricerche di storia dell'arte" Archivi fotografici. Spazi del sapere, luoghi della ricerca*, n. 106/2012, pp.51-67.

S. SILVESTRI, *Lo studio Brogi a Firenze. Da Giacomo Brogi Giorgio Laurati* in *"AFT"*, n. 20, 1994, pp. 9-10.

M. TAFURI, *Storia dell'architettura italiana 1944 – 1985*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1982, p. 64.

G. A. TIBERGHIE, *Carlo L. Ragghianti: tra estetica e critica. Unità dell'arte, diversità dei linguaggi artistici*, in Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione, Fondazione Ragghianti, Complesso monumentale di San Micheletto, 28 novembre 1999 – 30 gennaio 2000, Pisa, pp. 47-51.

P. TOESCA, *La pittura e la miniatura nella Lombardia: dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Einaudi, Torino, 1966.

A. TOSI, *Per una storia della storia dell'arte all'Università di Pisa*, in “Annali di storia delle università italiane”, Volume 14, 2010.

S. VALERI, *Adolfo Venturi e l'insegnamento della storia dell'arte*, catalogo della mostra, Roma, Università La Sapienza, 15 dicembre 1992 – 13 febbraio 1993, Roma, Lithos, 1992.

S. VALERI, *La memoria riprodotta*, Lithos Editrice, 1997.

S. VALERI, R. BRANDOLINI, *L'archivio di Lionello Venturi*, Medusa, Milano 2001.

S. VALERI, *La storia della critica dell'arte nel magistero di Lionello Venturi*, Aracne editrice, Roma, 2011.

S. VALERI, *Storia e arte, forma e colore nel primo insegnamento di Lionello Venturi*, in “TECLA” Rivista di temi di critica e letteratura artistica, n. 4, 22 dicembre 2011, pp. 110 – 11.

A. VENTURI, *Prefazione alla presente edizione*, Prefazione al catalogo della Ditta Adolphe Braun, 1887, p. XL.

L. VENTURI, *Storia della critica d'arte*, Einaudi, Torino, 1994.

R. VALHOV, *Tecniche fotografiche storiche nella Fototeca Zeri*, pp. 259 -265, in A. BACCHI, F. MAMBELLI, M. ROSSI, E. SAMBO, *I colori del bianco e nero*, Fondazione Federico Zeri, Bologna, 2014.

W. WORRINGER, *Astrazione ed empatia. Un contributo alla psicologia dello stile*, Einaudi, Torino, 2008.

F. ZERI, *Diari di lavoro*, vol. II, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1976.

F. ZERI, *Dietro l'immagine. Conversazioni sull'arte di leggere l'arte*, Longanesi, 1987.

F. ZERI, *L'inchiostro variopinto. Cronache e commenti dai falsi Modigliani al Falso Guidoriccio*, Longanesi, 2008.

F. ZERI, *Confesso che ho sbagliato*, Longanesi, 2009.

H. ZERNER, *Malraux and the power of photography*, in G.A. JOHNSON (a cura di) *Sculpture and photography. Envisioning the third dimension*, Cambridge University Press, 1998.

Tesi consultate

E. GALIMI, *Magistero e azione culturale di Lionello Venturi a Torino (1915 – 1931): un percorso tra i documenti dell'Archivio Storico*, Tesi di laurea specialistica, Università degli Studi di Torino a.a. 2011 – 2012.

C.M. GONANO, *Un'esperienza di rappresentazione di dati di cataloghi digitali in Linked Open Data: il caso della Fondazione Zeri*, Corso di Laurea in Informatica, Alma Mater Studiorum, Università degli Studi di Bologna, a.a. 2013 – 2014.

A. MAIELLO, *Archivi interattivi e arte. Per un'estetica della memoria collettiva nell'era della cultura partecipativa*, Dottorato di ricerca in Scienze filosofiche, Università degli Studi di Palermo, 2015.

D. TARABORRELLI, *Archivi fotografici digitali: modelli, esperienze e un prototipo*, Tesi di laurea in Archivistica informatica, Alma Mater Studiorum, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Bologna, a.a. 2011 – 2012.

C. ZAMBRANO, *Progettazione e realizzazione del Sistema informativoterritoriale “Geografie dell’Italia Medievale (XIII – XV sec.)”*, Tesi di dottorato, Dipartimento di ingegneria civile e ambientale Politecnico di Milano, a.a. 2013.

C. ZANCANELLA, *La storia dell’arte all’Università di Torino. Pietro Toesca e Lionello Venturi*, Tesi di Laurea specialistica, Università degli Studi di Torino, a.a. 2011 – 2012.

Sitografia

- Abruzzo Medievale – Università degli Studi di Perugia

<http://www.abruzzomedievale.it/>

- AFT – Censimento

<http://censi.aft.it/>

- Archimista

<http://www.archimista.it/>

- Archiui

<https://archiui.it/>

- ASPI – Archivio Storico della Psicologia Italiana. Le scienze della mente on-line

<http://www.aspi.unimib.it/centro-aspi/il-portale-web/>

- Casabella Web

<http://casabellaweb.eu/the-magazine/short-magazine-history/>

- Chartae – Sba Firenze

<http://chartae.sbafirenze.it/AriannaWeb/main.htm#archivio/>

- Catalogo dei Beni Culturali – Open Data

<http://www.catalogo.beniculturali.it/opendata/>

- CIDOC - CRM

<http://www.cidoc-crm.org/>

- Collective access

<http://www.collectiveaccess.org/configuration>

http://docs.collectiveaccess.org/wiki/Metadata_Standards

- Dublin Core

<http://dublincore.org/>

- eCo – Università degli Studi di Napoli

<http://www.eco.unina.it/>

- Fedora

<http://fedorarepository.org/>

- Fondazione Federico Zeri

<http://www.fondazionezeri.unibo.it/it>

- Getty Edu

http://www.getty.edu/research/publications/electronic_publications/cdwa/

www.getty.edu/research/publications/electronic_publications/cdwa/definitions.pdf

- ICCD – Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione

<http://www.iccd.beniculturali.it>

- ICCU

<http://www.iccu.sbn.it/>

- Kunsthistorisches Institut Florenz

<http://www.khi.fi.it/Startseite>

- LIDA – Laboratorio Informatico per la Documentazione Storico Artistica

<http://lida.uniud.it/>

<http://www.infobc.uniud.it/progetto/attivita/ricerca/aristos-2013-archivio-informatico-per-la-storia-della-tutela-degli-oggetti-storico-artistici>

- Lombardia Beni Culturali

<https://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/fondi/>

- Protocollo open source per l'interoperabilità

<https://www.openarchives.org/pmh/>

- Phaidra – Università degli Studi di Padova

<https://phaidra.cab.unipd.it/>

- PHAROS

<http://pharosartresearch.org/>

- SUIISA – Archivi Beni Culturali

[http://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-](http://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=prodpersona&Chiave=60977)

[bin/pagina.pl?TipoPag=prodpersona&Chiave=60977](http://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=prodpersona&Chiave=60977)

- http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Contenuti/MibacUnif/Comunicati/visualizza_asset.html_1485213559.html ultima consultazione 2/01/2018

- Università degli Studi di Bologna, Biografia di Iginio Benvenuto Supino

<http://www.dar.unibo.it/it/biblioteca/sezione-arti-visive/supino/iginio-benvenuto-supino-biografia>

- Università degli Studi di Firenze – Diateca

<https://www.storarte.unifi.it/vp-133-diateca.html>

- xDams

<https://www.xdams.org/xdams/xdams-cose/>